DIE JUGENDWERKE TILMANN RIEMENSCHNEIDERS

ABHANDLUNG ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT I DER UNIVERSITÄT ZÜRICH

VORGELEGT VON
JUSTUS BIER
AUS NÜRNBERG

ANGENOMMEN AUF ANTRAG DER HERREN
PROF. DR. H. WÖLFFLIN UND PROF. DR. J. ZEMP

1 · 9 · 2 · 5

VERLAGSDRUCKEREI WÜRZBURG G.M.B.H.

VERLAGSABTEILUNG

Diss.
Zürich.
1925.

DIE JUGENDWERKE TILMANN RIEMENSCHNEIDERS

ABHANDLUNG ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT I DER UNIVERSITÄT ZÜRICH

VORGELEGT VON
JUSTUS BIER
AUS NÜRNBERG

ANGENOMMEN AUF ANTRAG DER HERREN
PROF. DR. H. WÖLFFLIN UND PROF. DR. J. ZEMP

1 · 9 · 2 · 5

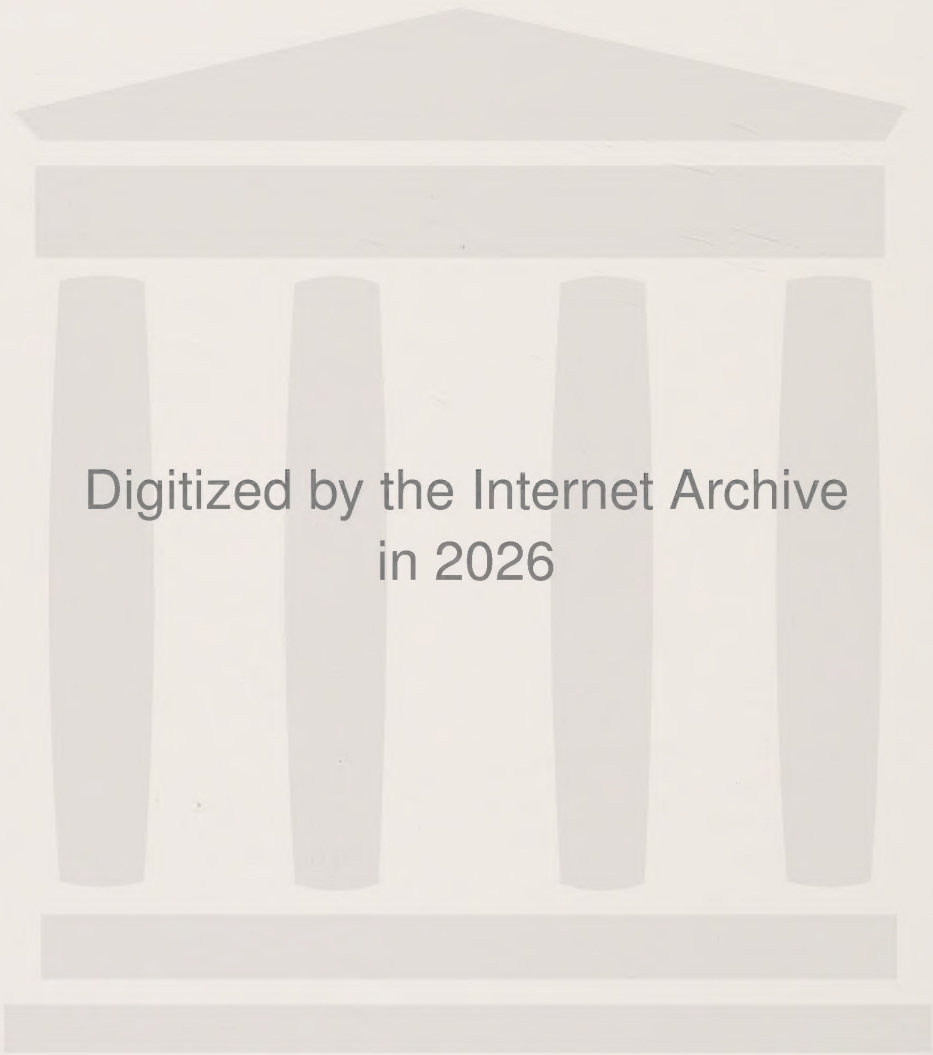
VERLAGSDRUCKEREI WÜRZBURG G.M.B.H.

VERLAGSABTEILUNG

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

VORBEMERKUNG

Die vorliegende Arbeit ist ein Teildruck der eingereichten Abhandlung. Die vollständige Abhandlung wird als Buch in der Verlagsdruckerei Würzburg G. m. b. H. Verlagsabteilung unter dem Titel „Tilmann Riemenschneider, Die frühen Werke" erscheinen und außer den hier vorliegenden Kapiteln noch folgende enthalten: Adam und Eva, Die Mutter Gottes im Neumünster, Denkmal Rudolfs von Scherenberg, Denkmal Konrads von Schaumberg. Außerdem werden als Anhang die Urkunden über den Münnerstadter Altar, über Adam und Eva und das Scherenberg-Denkmal abgedruckt und ein umfassender Tafelteil beigegeben werden.


Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41507212_0051

VORWORT

Nach jahrhundertelanger Vergessenheit hat zuerst die Zeit der Romantik die Gestalt Tilmann Riemenschneiders wieder ans Licht gehoben. Dem Würzburger Forscher K. G. Scharold gebührt das Verdienst der Neuentdeckung. Nach ihm haben Waagen und Kugler auf den Künstler gewiesen und auch der junge Jacob Burkhardt hat mit offenem Auge seine Werke betrachtet[1].

Eine Gefahr für die einsetzende Forschung blieb die scheinbar leichte Zugänglichkeit seiner Kunst. Sie verlockte eine ganze Reihe ungeschulter Kunstliebhaber sich an seiner Biographie zu versuchen[2]. Das Bild seiner Kunst und ihrer Entwicklung, wie es sich aus der Folge erhaltener Hauptwerke, Adam und Eva, Scherenberg- und Schaumbergdenkmal, Blutaltar, Creglinger Altar, Tumba Kaiser Heinrichs, Bibradenkmal und Maidbronner Altar, gewinnen läßt, wurde dabei vor allem durch die Freude an neuen Zuschreibungen — jedes bessere Stück unterfränkischer Plastik ging schließlich unter Riemenschneiders Namen — immer mehr verwirrt. Aber nicht nur die Liebhaber, auch die Männer vom Fach haben sich mit wenig Glück versucht. Bodes These, die „den Meister des Creglinger Altars" als Schöpfer der drei Altäre im Taubertal von Riemenschneider trennen wollte[3], war schon, als sie ausgesprochen wurde, durch den Fund der Rothenburger Urkunden hinfällig[4], so daß Tönnies nicht notwendig gehabt hätte, in der Widerlegung dieser These „seine vornehmlichste Aufgabe" zu erblicken[5]. Tönnies' Buch ist noch heute die Grundlage weiterer Forschung, trotzdem es das Bild Riemenschneiders in vielem verzeichnet: Werke vom Rang des Schaumbergdenkmals werden als Werkstattarbeit abgetan[6], dagegen der Heidelberger Apostelaltar oder die Volkacher Madonna für eigenhändige Arbeiten Riemenschneiders genommen; der Creglinger Altar wird an den Anfang von Riemenschneiders Entwicklung gesetzt, das grandiose Spätwerk des Maidbronner Altars in seinem Wert völlig verkannt, wie auch sonst das Verständnis für das spezifisch Spätgotische in Riemenschneiders Kunst nicht groß ist, sie im Gegenteil immer nach ihr fremden Gehalten befragt wird[7].

[1]) Scharold, Riemenschneider, Archiv d. hist. Vereins für Unterfranken VI, 3 (1840) S. 150. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland I (1843) S. 83 (Bamberger Grabmal), s. auch S. 320 (Blutaltar). Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte (1842); S. 768; 2. Auflage mit Zusätzen von Jacob Burkhardt (1848) S. 804. Von späteren Würdigungen sei die in Lübkes Geschichte der Plastik (1863) S. 574 erwähnt; von ihm auch das Vorwort zu Streits Werk (s. u.). [2]) C. Becker, Riemenschneider, Leipzig 1849. G. A. Weber, Riemenschneider, Würzburg 1884, 2. Auflage 1888, 3. Auflage Regensburg 1911. C. Streit, Riemenschneider, Berlin 1888. K. Adelmann, Riemenschneider, Walhalla VI, Leipzig 1910, S. 1. [3]) Wilhelm Bode, Geschichte der deutschen Plastik (1887) S. 167 ff. [4]) H. Weißbecker, Rothenburg, seine Altertümer und Inschriften (1882), Anhang S. 14. Vgl. auch Schnizlein, Til Riemenschneiders Tätigkeit für Rothenburg, Frankenland III (1916) S. 96. [5]) E. Tönnies, Riemenschneider, Straßburg 1900, S. 65. [6]) Wegen der „schwächlichen künstlerischen Potenz des Ganzen", S. 95. [7]) Für Tönnies' Einstellung charakteristisch das Lob der ganz jenseits der Spätgotik stehenden Londoner Köpfchen Adams und Evas. Diese sind heute als Konrat Meit zugehörig erkannt. Vgl. Winkler im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 1924, S. 43, Anm. 1.

Wer heute die Aufgabe neu anpackt, wird überhaupt nicht von der Literatur ausgehen dürfen. Der Verfasser versuchte denn auch sicheren Boden zu gewinnen, indem er die Untersuchung der datierten und urkundlich gesicherten Werke in chronologischer Reihung zur Grundlage seiner Darstellung nahm. Fast alle Hauptwerke sind urkundlich festgelegt bis auf den Creglinger Altar und den Dettwanger Altar, die denn an ihrem Ort in die Reihe eingestellt wurden. Der Creglinger Altar erwies sich entgegen der Meinung Tönnies', die auch Dehio[1] anficht, nicht als Frühwerk, sondern als reife nach dem Blutaltar etwa 1506 entstandene Arbeit. Die übrigen undatierten Werke schien es besser zusammenfassend am Schluß zu behandeln, um die Sicherheit des gewonnenen Bildes der Entwicklung Riemenschneiders nicht zu gefährden.

Die Untersuchung der Werke geht durchweg von der Frage nach der ursprünglichen Aufstellung aus. Denn die durch falschen Lichtgang und falsche Aufstellungshöhe eintretende Verzerrung verhindert sonst jedes sichere Urteil. Aus gleichen Gründen wurde überall, wo der ursprüngliche Zustand nicht mehr erhalten ist, seine Rekonstruktion versucht, spätere Veränderungen und Ergänzungen bestimmt. Die Hauptaufgabe war die Eingrenzung des Werkes Riemenschneiders auf das, was wirklich als eigenhändige Arbeit angesehen zu werden verdient. Mit bloßer Ablehnung der nicht eigenhändigen Werke ist es nicht getan, die Frage erhebt sich, in welchem Verhältnis ihre Verfertiger zu Riemenschneider standen. Sind doch auch die urkundlich beglaubigten Arbeiten Schöpfungen der Gesamtwerkstatt, an denen zwischen der Hand des Meisters und den Händen der Gehilfen geschieden werden muß. Wird diese Scheidung sorgfältig durchgeführt, so ergibt sich ein streng umrissenes Bild der Kunst Riemenschneiders, und zugleich treten solche Gehilfen, die in einer Summe von Arbeiten faßbar sind, als selbständige künstlerische Persönlichkeiten aus dem Dunkel. Die Voraussetzung für derartige Scheidungen — daß den Gehilfen Teile zu völlig selbständiger Durchführung übergeben wurden — trifft in der Riemenschneiderschen Werkstatt weitgehend zu. Die Stücke sind selten, in denen sich die Arbeit mehrerer Hände verflicht und ein eindeutiges Urteil unmöglich macht. Das eigenhändige Werk Riemenschneiders schrumpft sehr zusammen, wenn man nur, was mit den als eigenhändig erkannten Teilen der gesicherten Werke zusammengeht, als von seiner Hand anerkennt; aber was es an Umfang verliert, gewinnt es an eindringlicher Geschlossenheit.

Die Hauptschwierigkeit für den Verfasser war, eine Fülle von Einzelforschung mit ausgreifender Beweisführung einzugliedern in den Zusammenhang einer Gesamtdarstellung, ohne deren Fortlauf zu zerreißen. Es liegt im Wesen einer nur von geringen Vorarbeiten gestützten Untersuchung, daß dies nur teilweise gelingen konnte und der Verfasser erhofft gerade in diesem Punkt einige Nachsicht.

[1]) Geschichte der deutschen Kunst II (1921) S. 253.

Die Darstellung widmet sich fast ausschließlich dem künstlerischen Schaffen Riemenschneiders, — das Leben des Meisters ist nur in knappem Umriß erzählt. Neue biographische Funde hat der Verfasser nicht beizubringen; das bisherige Ergebnis der Forschung hat Weber schlecht und recht in der 1911 erschienenen dritten Auflage seines Riemenschneiderbuches dargeboten. Seine Aufstellungen wurden seither durch die sorgfältigen archivalischen Studien G. H. Lockners vielfach berichtigt und erweitert. Der freundlichen Anteilnahme dieses Forschers ist es zu danken, daß seine noch unveröffentlichten Funde teilweise schon der vorliegenden Arbeit dienstbar gemacht werden konnten.

Mehr als durch die sehr dürftigen Nachrichten über Riemenschneiders Leben erfährt man über das Wesen des Mannes, wenn man betrachtet, wie er seine Stoffe geformt, was er aus ihnen aufgenommen, was fallen gelassen hat. Das Zurückgehen auf die künstlerischen und literarischen Vorbilder ergibt in jedem einzelnen Fall eine Fülle von Beobachtungen, die nicht nur der Erkenntnis der Bedingungen seiner Kunst dienen, sondern auch sein menschliches Bild bereichern, auch manchen Aufschluß gewähren, den uns die urkundliche Überlieferung versagt, so z. B. allein erkennen lassen, wo er die entscheidenden Anregungen empfangen hat, wo die Werkstätten zu suchen sind, denen er seine künstlerische Ausbildung verdankt.

Konnte auf Beigabe der Urkunden, die sein Leben betreffen, verzichtet werden, so war es doch wünschenswert, alle die Werke betreffenden Archivalien kritisch wiederzugeben; es wurden auch sonstige schwer erreichbare Texte (z. B. Legenden) in diesen Anhang mit einbezogen.

Viel Sorgfalt wurde — auch den Absichten des Herausgebers entsprechend — auf den Bildteil verwandt. Eine umfassende Darstellung des Werkes Riemenschneiders wurde angestrebt und auch die wichtigeren Werke der Schüler, soweit sie schon Riemenschneider selbst zugewiesen worden waren, mußten Aufnahme finden, ebenso das, was im Text zur Vergleichung herangezogen wurde[1]. Die Photographen, vornehmlich Gundermann und Stoedtner, haben einer solchen Darbietung ausgezeichnet vorgearbeitet, aber wie immer mischen sich unter ihren Aufnahmen richtige und falsche. Eine Theorie der Photographie plastischer Werke gibt es noch nicht, aber die erlösenden Aufsätze Wölfflins[2] haben doch Wege gezeigt, wie dem Problem beizukommen ist. Leider ist die Wirkung dieser Aufsätze gering geblieben. Viele meinen noch immer, man könne einer Plastik von allen Seiten und unter jedem Licht Ansichten abgewinnen und selbst in wissenschaftlichen Werken finden ohne Not immer wieder Photographien, die die Form offensichtlich verzerrt und zerrissen geben, Aufnahme. Der Verfasser hat sich bemüht nur „richtige" Aufnahmen abzubilden und in vielen Fällen

[1]) Auf vorhandene Abbildungen weist ein * hin. [2]) „Wie man Skulpturen aufnehmen soll (Probleme der italienischen Renaissance)", Zeitschrift für bildende Kunst N. F. XXVI (1915), S. 237; VII (1896), S. 224 u. VIII (1897), S. 294.

Neuaufnahmen nach seinen Angaben vor allem durch Gundermann herstellen lassen. Wo eine Verbesserung nicht möglich war, ist doch wenigstens auf die Fehler des Bildes, aus dem der Betrachter seinen Eindruck schöpfen muß, hingewiesen und als Gegenbeispiel ausdrücklich bezeichnet wurden im Text auch ein paar völlig verfehlte Aufnahmen abgebildet. Am schwierigsten ist die Aufnahme vom ursprünglichen Aufstellungsort entfernter Werke, deren Lichtverhältnisse oft so ungünstig sind, daß alle Anstrengungen der Photographen eine wirklich gute Aufnahme zu erreichen scheitern müssen, wenn nicht die Bedingungen selbst verändert werden, was sich in einer Anzahl Fälle ermöglichen ließ.

Zuviel darf man auch von der guten Abbildung nicht verlangen. Sie kann nicht mehr als ein Hinweis sein, und lebendige und starke Eindrücke erfährt man nur vor dem Werk selber.

NÜRNBERG / MÄRZ 1925. JUSTUS BIER.

LEBENSGESCHICHTE

Die Lebensgeschichte Tilmann Riemenschneiders läßt sich nur in großen Zügen erzählen, sehr vieles bleibt verborgen, vieles fraglich. Würzburg hat unter seinen Geschichtschreibern keinen Neudörfer gehabt, der aus Kunstliebe Nachrichten von den Künstlern seiner Stadt überliefert hätte, wie überhaupt Würzburg an Dichte des künstlerischen Lebens sich mit Nürnberg in diesem Zeitalter nicht messen kann. Und eigene Aufzeichnungen, wie wir sie von Dürer haben, aber sonst auch von keinem der andern Großen jener Zeit, dürfen wir von dem ganz in der handwerksmeisterlichen Stellung des Künstlers befangenen Riemenschneider schon gar nicht erwarten. Was wir wissen, wissen wir aus amtlichen und geschäftlichen Urkunden: Protokollen, Verträgen usw. Aber diese Quellen beginnen erst mit der Niederlassung Riemenschneiders in Würzburg. So liegt über der ganzen Jugend undurchdringliches Dunkel. Gerade daß wir aus einer späteren Notiz[1] seine Herkunft erfahren: „von Osterrode in Sachsen", das ist das Städtchen am Südhang des Harzes. Aber ist damit schon niedersächsische Abkunft verbürgt? Es spricht dagegen, daß auch in Würzburg am Ausgang des 15. Jahrhunderts der doch sonst so sehr seltene Name Riemenschneider vorkommt: ein Nikolaus Rymensnyder, Domvikar und Fiskal, unterzeichnet 1478 die Urkunde, die in das Haupt des Kruzifixus eingeschlossen ist, der vom Choreingangsbogen des Würzburger Doms herabhängt; ein Johannes Rimsnider aus Würzburg wird 1474 an der Universität Erfurt immatrikuliert[2]. Es könnte doch auch erst Riemenschneiders Vater nach Osterode verzogen sein. Zumindest wird man gut tun, keine festen Schlüsse auf die niederdeutsche Abkunft Tilmann Riemenschneiders zu bauen[3].

Der Charakter seiner Kunst gibt keine eindeutige Auskunft. Der Hinweis Lübbeckes[4] auf eine innere Verwandtschaft der Riemenschneiderschen Werke mit den niedersächsischen Stuckreliefs des 13. Jahrhunderts erscheint doch zu gesucht. Würzburgisch ist Riemenschneiders Art schon deshalb nicht ohne weiteres zu nennen, weil sie stark von Schwaben her bestimmt ist, wo er seine Lehr- und Wanderjahre verbracht haben muß. Noch die Grabmäler Lienhart Remers für Johann von Grumbach († 1455) und Gottfried von Limburg († 1466)[5], wie manches andere Werk der gleichen Zeit, sprechen eine sehr viel härtere festere Sprache, als sie Riemenschneider mit nach Würzburg brachte. Doch ist auch seine Art

[1]) In der Bürgermatrikel. Weber[3] S. 13 Anm. 4; vgl. auch S. 14 Anm. 4. [2]) Amrhein im „Hausschatz" (Beilage zum Fränkischen Volksblatt), Würzburg 1900, Nr. 20 S. 71; Amrhein in „Kunst und Wissenschaft" (Beilage zum Fränkischen Volksblatt), 2. Jahrg. 1906 S. 91; Weber[3] S. 14. [3]) Wie Pinder (Die deutsche Plastik des 15. Jahrhunderts, München 1924, S. 33): „ein Nordmitteldeutscher vom Harze, der nie völlig oberdeutsch zu sprechen gelernt hat". Dagegen Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, II, S. 249. [4]) Die Plastik des deutschen Mittelalters, München 1923, I, S. 157. [5]) Abbildungen im Scherenbergkapitel.

MARIENTOD / WÜRZBURG, DOM

nicht ohne Vorgänger: aus der Marientodgruppe im Dom* kommt einem ein verwandter Ton entgegen[1]. Sehr bereitet kann der Boden für Riemenschneider nicht gewesen sein, als er nach Würzburg kam. Aber die große Künstlerpersönlichkeit, die er war, hat immer etwas Zwingendes, Verwandelndes, und da seine Wirkung in Würzburg nicht auf Gegenspieler traf, wie es in Nürnberg der Fall gewesen wäre, wo eine ganze Reihe großer Künstler sich die Wage hielten, so konnte er eine fast unumschränkte Herrschaft üben, die alle kleineren Talente in seinen Bann zwang.

Wie die Abkunft Riemenschneiders im Dunkel bleibt, so noch mehr das Jahr seiner Geburt. Gelegentlich eines Schiedsverfahrens, dem er als Zeuge beiwohnte, im Jahr 1528, gibt er zu Protokoll: er „sei XL Jar zu wurzburg gesessen" und „sei LX Jare alt"[2]. Diese Angaben sind ungefähre, denn nachweislich kam er schon 1483, also vor 45 Jahren, nach Würzburg, und so wird „er sei 60 Jahre alt" als „er stehe in den Sechzigern" zu verstehen sein, wie auch 11 von den übrigen 22 Zeugen nur ungefähre Daten angeben. Mit 15 Jahren hatte er nicht Lehrzeit und Wanderjahre hinter sich: er wird kaum viel nach 1460 geboren sein[3].

Daß Schwaben und der Oberrhein Riemenschneiders Stil formen halfen, geht eindeutig aus seinen Werken hervor. Man hat früher geglaubt, er müsse durch die Werkstatt Wolgemuts gegangen sein, auf Grund von Arbeiten (den Münnerstadter Figuren der Elisabeth und des Kilian, sowie der Neumünstermadonna), die wirklich einen nürnbergischen Einschuß zeigen,

[1]) Dehio (Handbuch d. deutsch. Kunstdenkmäler I[2], S. 440) setzt diese 1470–80. Sie scheint aber älter, etwa aus den vierziger Jahren. Schon Lübke hat auf das bedeutende Werk hingewiesen (Gesch. d. Plastik, 1863, S. 581). [2]) Würzburg, Staatsarchiv: „Wzbg. Stadt f. XII Nr. 803". [3]) Tönnies S. 12. Weber[3] S. 12. Dehio, Gesch. d. deutsch. Kunst II, S. 250.

AUS DEM MARIENTOD

aber sich bei schärferer Betrachtung nicht als eigenhändig, sondern als von Gesellenhand ausgeführt erweisen; diese Frage löst sich also von selbst auf. Dagegen verlangt es eine genauere Untersuchung, was denn an schwäbischer Kunst auf Riemenschneider gewirkt haben möchte. Davon soll später gesprochen werden. Einstweilen mag der Hinweis auf Jörg Syrlin d. Ä. und dessen Büsten auf den Wangen des Ulmer Chorgestühls genügen. Voege hat die Vermutung ausgesprochen, daß Riemenschneider mit dem Meister des Blaubeurener Hochaltars gemeinsame Jahre in einer schwäbischen Werkstatt verbracht habe, etwa der des Ravensburger Meisters, dessen schöne Schutzmantelmaria ins Berliner Museum gelangt ist[1]; ganz zu überzeugen vermag diese Vermutung nicht.

Als Riemenschneider 1483 nach Würzburg kam, trat er zunächst als Geselle in eine fremde Werkstatt ein. Am 7. Dezember gelobt er als „malerknecht[2]“ den Bürgermeistern „der hanntwercksleutte pflicht mit treuen“[3]. Fünfviertel Jahr später macht er sich durch die Heirat mit der Witwe eines Goldschmieds selbständig, wird Meister und, am 28. Februar 1485, Bürger. Seine Frau hatte ihm drei Söhne mit in die Ehe gebracht und einen Hof „zum Wolfmannsziechlein“, auf dem er Zeit seines Lebens wohnen blieb, ein stattliches Anwesen in der Franziskanergasse, das noch heute im wesentlichen wie zu Riemenschneiders Zeiten steht. Die Frau starb ihm bald, schon ein Jahrzehnt später, und hinterließ ihm zu den Stiefsöhnen eine Tochter seines Bluts. Im Februar 1495 hat er „Mut und Willen sich wiederum

[1]) W. Voege „Der Meister des Blaubeurer Hochaltars und seine Madonnen“, Monatshefte für Kunstwissenschaft II (1909) S. 19. S. auch Th. Demmler, Riemenschneider, Berlin 1923, S. 3. Demmlers kleine Schrift würdigt nur die Werke im Berliner Museum. [2]) Maler, wie Schnitzer- und Bildhauergesellen, werden so bezeichnet. [3]) Weber[3], S. 14, Anm. 4.

in ehelichen Stand zu begeben, da es ihm und seinen Kindern schwer und an ihrer Nahrung schädlich sei, mit Dienstmaiden hauszuhalten", wie er in einem damals zustandegekommenen Erbteilungsvertrag ausführt. Um Ostern 1497 war er denn auch wirklich von neuem verheiratet und aus dieser Ehe entsprossen ihm drei Söhne und zwei Töchter. Auch diese Frau starb ihm, denn 1507 heiratet er zum drittenmal, die Witwe eines Schmieds. Und nach dem Tod auch dieser Gattin versucht der fast Sechzigjährige noch einmal sein Glück, 1520 (oder 21) ehelicht er eine vierte Frau, die ihn überlebte [1].

Sein bürgerliches Leben ist verflochten mit dem Schicksal Würzburgs. Das Jahr 1525 steht schwer darin. Es wird für uns deutlich seit dem Jahre 1504, in dem der zu Ansehen und allgemeiner Achtung gelangte Künstler unter sechs Personen, die der Rat vorgeschlagen hatte, vom Kapitel zum Ratsmitglied erwählt wird. Er bekleidet nun wechselnd die Ämter eines Baumeisters (Vorstands des Bauwesens), Fischermeisters, Kapellenpflegers, Steuerherrn, Schoßmeisters [2] und Spitalpflegers. Mehrmals gehört er dem Oberen Rat an, für das Jahr 1520 auf 21 wird er zum Bürgermeister gewählt. Im Jahr 1525, als die Stürme des Bauernkriegs heraufziehen und auch in Würzburg sich die Entscheidung vorbereitet, steht er im Rat zu jener Gruppe von Ratsmitgliedern, die sich den Wünschen des Bischofs versperrten, weder die Reisigen, die Konrad von Bibra aus dem ganzen Fürstentum nach Würzburg zusammenzog, aufnehmen noch Würzburgische Mannschaft gegen die Bauern ins Feld schicken wollten. Nach dem Sieg der Fürsten wird er denn auch mit den zehn anderen Ratsmitgliedern, die an diesen Entschlüssen beteiligt waren, aus dem Rat gestoßen. Aber Riemenschneider hat noch eine ganz persönliche Schuld auf sich geladen. Er hat ein Gerücht ausgesprengt, „es stünd ein groß gewaltig geschütz im Katzenwickers (einem großen bischöflichen Hof in der Stadt), wann die reuter kämen und eingelassen würden, sie das geschütz in die stadt richten und sie die bürger ihres gefallens zwingen und dringen. Da ward ein rumor und aufflauff, als wären die reuter schon vorhanden und vorm thor" [3]. Das hat, als Würzburg sich ergeben mußte, Riemenschneider beinahe den Hals gekostet. Mit vielen anderen wird er gefangengesetzt, aber bis zuletzt einbehalten, von einem Kerker in den anderen gezerrt, fast täglich mit der Hinrichtung geschreckt und schließlich noch peinlich befragt — d. h. gefoltert. Gerettet hat ihn, daß er sich mannhaft ein Geständnis nicht hat abringen lassen, sondern dabei blieb, er hätte das Gerücht „von Hansen Bermeter erstlich gehöret und volgends nachgesagt" [4]. Dieser Bermeter war als der Hauptaufwiegler in Würzburg bekannt und als er in Nürnberg auf Ansuchen des Würzburger Bischofs gefangen gesetzt seinerseits die Schuld auf Riemenschneider legte, konnte es ihm nichts nützen, er

[1]) Nach Lockner. Zuerst veröffentlicht bei L. Bruhns, Würzburger Bildhauer 1540 bis 1650, München 1923, S. 31 und Anm. 25. [2]) „Schoß" ist die Vermögenssteuer. [3]) Nach J. P. Ludewig, Geschichtschreiber von dem Bischoffthum Wirtzburg, Frankfurt 1713, S. 876. [4]) Lorenz Fries, Die Geschichte des Bauern-Krieges in Ostfranken, herausgegeben von Schäffler u. Henner, Würzburg 1883, I, S. 68.

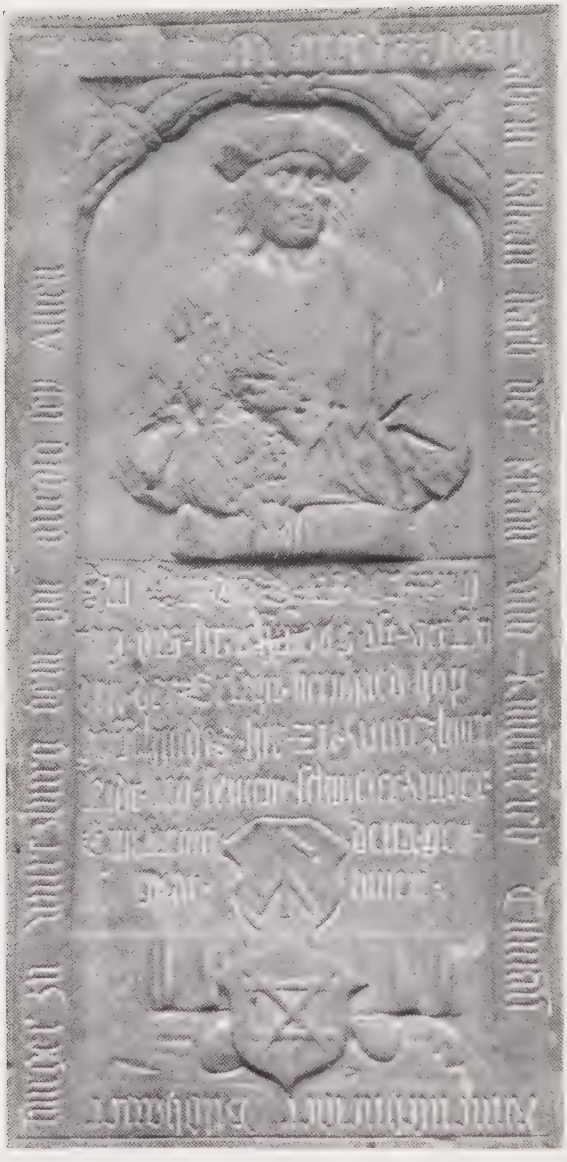
wurde „als ein aufrührer Donnerstags nach Chiliani anno 1527 mit dem schwerdt zum Tod verurtheilet und gerichtet“ [1]. Riemenschneider aber war schon am 8. August 1525 aus dem Gefängnis entlassen worden[2].

Was Riemenschneider auf die Seite der Aufständischen getrieben hatte, läßt sich schwerlich eindeutig feststellen. Es mögen einmal politische Gründe gewesen sein, die bei der Bürgerschaft sehr stark mitsprachen, denn die Abhängigkeit von Bischof und Kapitel und die Erinnerung an vergebliche Befreiungsversuche lastete auf ihr und die Hoffnung die Reichsunmittelbarkeit zu erringen, die so manche kleinere Stadt im nächsten Umkreis besaß, wollte man nicht begraben. Darein mischte sich Groll gegen die immer mehr gewachsenen Vorrechte der hohen Geistlichkeit und des Adels, aus dem diese sich allein zusammensetzte. Riemenschneider selbst war als Steuerherr wirksam beim Bischof dem entgegengetreten, daß von Adligen oder Geistlichen erworbene abgabenpflichtige Liegenschaften der städtischen Steuer entzogen wurden[3]. Aber es war ihm auch eine persönliche Unbill widerfahren, die sein Rechtsempfinden nicht wenig in Aufruhr gebracht haben mochte. Er hatte auf den Domhochaltar, der ihm schon 1508 in Auftrag gegeben worden war und dessen Fertigstellung sich über lange Jahre hinzog, eine Restforderung von 40 Gulden an das Kapitel. Diese Forderung wurde ihm abgeschlagen auf Grund einer Quittung, die er einem inzwischen verstorbenen Domherrn übergeben hatte und die gegen die Berechtigung seiner Forderung zu sprechen schien. Zugleich wurde ihm bedeutet Jhre Gnaden, die Kapitulare, trügen kein Gefallen, „das er sie ausschreye, das sie Jme noch XL fl. schuldig sein solln“. Er aber erklärte, der Domherr „hab Jme die quitantze vorgeschriebn, hab es nicht verstanden, hab aber die XL fl. nit empfangen, die stehen Jme noch aus; es sey auch abzunehmen, so er ganz bezalet were, so hatte man Jme die hauptverschreibung nicht gelassen, welche er noch bei Jme habe“[4].

Aber solcher politische und persönliche Groll mag doch wenig zu Riemenschneiders Stellungnahme beigetragen haben, gegenüber dem, was ihn sein innerstes Wesen — nach seinen Werken zu urteilen — geheißen haben muß. Diese atmen eine Glaubenseinfalt und schlichte Frömmigkeit, die dem repräsentativ prunkvollen Kirchendienst mit seinem starken Einschlag höfischen Zeremoniells mit innerer Fremdheit gegenüberstehen mußte. Der Widerspruch zwischen der auf adlige Herkunft pochenden, in adlig-ritterlichen Formen lebenden hohen Geistlichkeit, in deren Hand die Stadt war, und der Demut seiner Apostel, wie er sie in strengen und ernsten Bildern aufgerichtet hatte, war zu scharf, als daß er in dem aufgeregten Jahr des Bauernkriegs nicht auch für den Künstler selbst einen politischen Inhalt bekommen hätte.

Wie der Meister Gefangenschaft und Folter überstand, wissen wir nicht. Keines seiner Werke ist urkundlich als nach seiner Entlassung aus dem

[1]) Ludewig, a. a. O., S. 876. [2]) Martin Cronthal, Die Stadt Würzburg im Bauernkrieg, hrsg. v. M. Wieland, Würzburg 1887. [3]) Weber, S. 29. [4]) Weber[3], S. 64, Anm. 4.



GRABSTEIN TILMANN RIEMENSCHNEIDERS

Kerker entstanden erwiesen. Auch der Maidbronner Altar, dieses ergreifende Zeugnis der Stimmung jener Jahre, scheint doch schon vor 1525 begonnen, wenn nicht vollendet worden zu sein. Riemenschneider lebte noch sechs Jahre. Am Kilianstag 1531 starb er. Anfang des 19. Jahrhunderts fand man seinen Grabstein* mit seinem Bildnis, wahrscheinlich ein Werk seines Sohnes Georg [1].

Die Wirkung Riemenschneiders auf seine Umwelt ist nicht nur durch die Tatsache verbürgt, daß ihm bedeutende Aufträge selbst von weit entfernten Orten (Münnerstadt, Rothenburg, Windsheim [2] usw.) wurden. Auch eine literarische Erwähnung vermerkt seinen Ruhm: in Reinhards Chronik [3] heißt es von dem Denkmal Lorenz v. Bibras, einem „herrlichen stein", der Bischof habe ihn „bey seinem leben von Saltzburg führen und zu Wirtzburg einen weitberühmten meister allda Dillmann Riemenschneider genannt, der Bischoff Rudolphs stein auch gemacht, hauen lassen".

Für seine Geltung spricht auch die große Zahl von Meistern, die in seiner Kunst Anlehnung suchten, zum Teil, ohne ihren persönlichen Charakter einzubüßen, aber doch — getroffen von der Überzeugungskraft der Riemenschneiderschen Art — in ihrem eigenen Wesen von ihr verfärbt, daneben offenbare Nachahmer, unter deren Händen sich die Empfindung Riemenschneiders ins Zärtliche,

[1]) Über diesen s. Bruhns, a. a. O. S. 31 und Grabplastik des ehem. Bistums Würzburg 1480—1540, Leipzig 1912, S. 61. Unsere Abbildung des Grabsteins nach dem Abguß am Dom, da das Original im Luitpoldmuseum zu ungünstig für eine Aufnahme steht. Die Umschrift lautet: „Anno domini MCCCCCXXXJ am abent kiliani starb der ersam vnd kunstreich Tilman Rimenschneider Bildhauer burger zu wurczburg dem got gnedig sey Amen". Als unter dem gleichen Stein Riemenschneiders Schwiegersohn Bernhard Hop, Hofschultheiß zu

ja Modische verengte, seine Formbehandlung sich ins Glatte oder ins wirr Strudelnde verschliff. Gerade Werke solcher Nachahmer (der Sebastian aus Kloster Zell im Bayerischen Nationalmuseum, die vom Germanischen Museum neuerworbene Elisabeth u. a.) verfälschen heute die Vorstellung von Riemenschneiderscher Kunst. Es zeugt für sie, daß selbst eine so urkräftige Natur wie Hans Backofen von ihr zu nehmen hatte. Die Zahl der eigentlichen Schüler war groß, wenn auch nicht in dem einen Jahr 1502, sondern in den achtzehn Jahren zwischen 1502 und 1520 zwölf Lehrlinge in seiner Werkstatt ausgebildet wurden[1]. Sein Wirkungskreis reichte weit über das Fürstentum hinaus durch Mainfranken, das Taubertal, bis nach Nordschwaben und Thüringen hinein. Nur Nürnberg blieb ihm verschlossen: als eine Kiliansbüste von seiner Hand als Muster zu einer silbernen Büste zu einem Nürnberger Goldschmied gebracht wurde, schlug dieser vor, „ein ander gesicht" zu machen: „das antlitzt sey zu kyndisch"[2].

Was in Nürnberg kindlich wirkte, scheint in Würzburg und den umliegenden Landstrichen noch weit ins 16. Jahrhundert hinein als natürlicher Ausdruck empfunden worden zu sein. Die Menschen dieser Landstriche waren weicher und demütiger gestimmt, als der harte Nürnberger Schlag, der fest und sicher auf der Erde stand. Aber diese offen-kindliche mainfränkische Art konnte auch ins Fanatische umschlagen, wie neben der stark politisch gefärbten Bauernkriegsbewegung vor allem die Niklashausener Episode von 1476 beweist. Zehntausende liefen damals einem jungen Menschen zu, dem die Jungfrau Maria „dem gemeinen man zu sagen und zu predigen" befohlen hatte. Ohne politischen Einschlag ging es auch damals nicht ab, keiner sollte mehr haben als der andere, einer des andern Bruder sein, die Obrigkeit abgetan werden, so daß am Ende der Bischof eingriff und der Prediger auf dem Scheiterhaufen brennen mußte[3].

Solcher kindlich-frommen, leicht entzündbaren Gemütsart kamen Riemenschneiders Werke entgegen, gaben ihr eine Vertiefung und Würde, die noch heute eine bezwingende Macht ausübt. Das Abendmahl im Rothenburger Blutaltar, Mariä Himmelfahrt* in der Creglinger Herrgottskirche, die Beweinung Christi in Maidbronn, das sind jene großen Schöpfungen, die einer ganz innerlichen schlichten Frömmigkeit einen in seiner Gehaltenheit ergreifenden Ausdruck verliehen.

Dieser Wert als Zeugnis tiefster seelischer Kräfte des Reformationszeitalters ist aber nur das eine; auch formal haben diese Werke eine hohe

Würzburg, beigesetzt wurde, schliff man einen Teil der Platte ab und setzte darauf folgende Grabschrift: „Anno Domini MDXLI den XXVIJ tag des brachmons ist verschiden der Ersam bernhard hop hofschuldes hie zu wurczburck leidt bey seinem schweier vnder Eim steinn denn (= denen) got gnat amen". [2]) Für Windsheim arbeitete Riemenschneider 1496 den Hochaltar und 1500 die Kreuzgruppe der Pfarrkirche; beim Brand von 1730 zerstört. August Sperl fand die betreffenden Urkunden; ihre Veröffentlichung steht noch aus. [3]) Vgl. Ludewig, a. a. O., S. 867.

[1]) Nach Lockners Feststellung; vgl. Bruhns, Würzburger Bildhauer, Anm. 42. [2]) Weber[3], S. 66, Anm. 3. [3]) Ludewig, a. a. O., S. 852.

Bedeutung. Sie sind letzte Vollendungen der Spätgotik von gleicher Reife und künstlerischer Strenge wie die Werke eines Adam Kraft, deren seelischer Inhalt von ihnen so sehr verschieden ist. Und wie sich in Kraft, nicht als von außen herangebracht, sondern aus inneren Entwicklungen hervorgewachsen, eine Wendung vollzieht, die aus der Spätgotik hinüberweist, so auch bei Riemenschneider. Der Weg vom Blutaltar — der Münnerstadter Altar, der als eigentliches Frühwerk den Gegensatz noch besser charakterisieren würde, ist als Ganzes nicht erhalten — zum Creglinger Altar ist von der gleichen Richtung wie Krafts Weg vom Schreyerepitaph zu den kurz vor seinem Tod entstandenen Kreuzwegreliefs: die Freude an dem kleinteiligen Geriesel, dem gleichmäßigen Ausstreuen der Formen in Schrein- oder Reliefffläche stirbt ab, die Kompositionen werden straffer, einheitlicher aufgebaut, größere Klarheit waltet im Ganzen und Einzelnen. Kraft starb 1508, aber Riemenschneider, der so viel länger lebte, konnte auf die Dauer den begonnenen Weg doch nicht weitergehen ohne sich mit den Forderungen der an Italien gebildeten Kunst auseinanderzusetzen. Für ihn kommt eine Zeit, wo er an der eigenen Entwicklung unsicher wird und sich fremden Einflüssen öffnet. Sein Stil wird formalistisch in dieser Epoche, die Lebenswärme weicht zurück. Das Lorenz von Bibra-Denkmal ist das Hauptzeugnis dieser Stufe. Schon die Heranziehung eines im neuen Stil geschulten Gehilfen für den renaissancemäßig gearbeiteten Rahmen — ob freiwillig oder auf ausdrücklichen Wunsch des Auftraggebers bleibt sich gleich — beweist die innere Unsicherheit. Und die Gestalt des Bischofs, eine formal hohe Leistung, enthält doch Widersprüche, in die Riemenschneider notwendig geraten mußte, wenn er ganz ein Mann des neuen Zeitalters sein wollte. Er hat aus diesen Hemmungen und Beengungen zu sich selbst gefunden. Die späten Werke, vor allem der Maidbronner Altar, verarbeiten das Neue in einer völlig selbständigen Weise, greifen frei wählend das auf, was den eigenen Absichten dienstbar gemacht werden konnte und verzichten auf jede bloß äußerliche Angleichung an den alten Stil, vor allem auf das renaissancemäßige Gehaben der Gestalt, wie es das Denkmal des Lorenz von Bibra zeigt. Damit kehrt aber auch die alte Empfindungstärke und Lebenswärme wieder. So entstehen Werke eines großen zusammenfassenden Sehens, gespeist aus allen Kräften, künstlerischen wie menschlichen, die Riemenschneider in einem langen Leben in sich entwickelt hat.

Ein eigentümliches Schicksal: Diese erst ganz in sich selber ruhende Entwicklung, die ihn über Münnerstadter Altar und Blutaltar auf die Höhe des Stils des Creglinger Altars emporführt, um ihn dann aus der Bahn zu stoßen und zur Auseinandersetzung mit einer ihm fremden künstlerischen Welt zu zwingen, der er schließlich doch abzuringen weiß, was seinem Wesen und seiner Kunst frommt und ihm eine späte letzte Höhe zu erklimmen vergönnt.

DER MÜNNERSTADTER ALTAR

DAS ALTARGANZE

Das erste durch Urkunden verbürgte Werk Riemenschneiders ist ein Hochaltar für den Chor der Pfarrkirche zu Münnerstadt, einem damals hennebergisch-würzburgischen Städtchen am Fuß der Rhön. Auftraggeber war der Rat von Münnerstadt. Am 26. Juni 1490 schloß er mit Riemenschneider den Vertrag. Dieser hat sich erhalten, ebenso wie eine bis ins einzelne gehende Ausführungsvorschrift[1]; dagegen ist der gezeichnete Entwurf Riemenschneiders, die „Visire", die dem Vertrag beilag, verloren. Bis Ostern 1492 sollte das Werk fertig sein und Riemenschneider 145 Gulden dafür erhalten. Durch seine Quittungen[2] über die in Raten erfolgenden Zahlungen wissen wir einigermaßen über den Arbeitsfortgang Bescheid. Die Fertigstellung verzögerte sich bis in den Herbst 1492, vom 30. September ist die letzte Quittung Riemenschneiders datiert. Ernsthaft angehoben scheint er erst im Sommer 1491 zu haben, da er am 24. Juli dieses Jahrs in einem Brief — in dem er einen Deutschordensherrn in Münnerstadt, Nikolaus Molitor, bittet, ihm die Übersendung von 10 Gulden zu erwirken, damit er Bretter und Holz bezahlen könne — sich entschuldigt, er sei auch sehr an der Arbeit, die und die hättens gesehen, und hätte er eher Bretter bekommen, so hätte er eher angehoben[3]. Dieser Brief ist das einzige persönliche Schriftstück Riemenschneiders, das sich erhalten hat, hell und warm in der Sprache, im ganzen Ton so, wie man nur einem Freund schreibt. Und vielleicht war Molitor der Vermittler des Auftrags an Riemenschneider, zumal er wohl zu Beginn des Jahres 1490, zur Zeit der dem Vertragsabschluß sicher vorausgegangenen ersten Verhandlungen, als Komthur amtierte[4].

Der Münnerstadter Altar ist als Ganzes nicht mehr vorhanden, aber nach den erwähnten Urkunden und den fast sämtlich erhaltenen figürlichen Teilen läßt sich ein Bild entwerfen und selbst eine bis ins Einzelne gehende Rekonstruktion* ist möglich[5]. Der Altar, ganz Schnitzwerk, unbemalt, trug

[1]) Anhang 1 u. 2. [2]) Anh. 3—9. [3]) Anh. 4. [4]) Nach Voigt (vgl. zu Anh. 4) wird er 1490 erstmals als Komthur genannt; zur Zeit des Vertragsabschlusses, 26. Juni 1490, war aber Niklas von Ebern Komthur (vgl. Anh. 1). Es wäre wichtig zu wissen, an welchem Termin die Komthure wechselten. [5]) Da nicht einmal die Baldachine erhalten sind, wären die Maße für den architektonischen Bau nur ganz ungefähr zu erschließen, kämen nicht vier Gemälde des Veit Stoß zu Hilfe, die nach glaubhafter Annahme (vgl. u.) die Rückseiten der Flügel des Riemenschneiderschen Altars bedeckt haben. Diese Gemälde aus der Kilianslegende, von denen wir eines (Gailana stiftet Kastellan und Koch zur Ermordung des hl. Kilian an) abbilden, sind 95 cm ohne Rahmen breit; sie sind aber alle auf einer Seite beschnitten, drei auf der rechten, eines auf der linken. Jedoch kann ihre ursprüngliche Breite festgestellt werden, da das nach oben abschließende gemalte Rankenwerk deutlich die Mitte der Gemälde anzeigt. Diese ursprüngliche Breite war 117 cm. Da die Gemälde, auch solange sie sich am Altar befanden, mit umlaufenden Leisten auf den Flügeln befestigt gewesen sein müssen, so kommt deren Breite noch dazu; die heutigen Rahmenleisten der Gemälde sind 6,5 cm breit, was auch für die alten Leisten stimmen dürfte. Man erhält somit eine Breite von 130 cm, was zugleich die Breite

über einem niedrigen untersten Behältnis, dem „Sarg", den hoch emporsteigenden breit ausladenden Schrein, das „Corpus", und darüber aufschießend den schlanken durchbrochenen Aufsatz, das „Tabernakel". Den Schrein flankierte ein Flügelpaar, mit je zwei Reliefs übereinander — flach geschnitzt, während die Figuren in dem tiefen Sarg und Corpus ebenso wie die, welche im Geäst des Tabernakels standen, fast vollrund gebildet waren. Alle Reliefs sowie die Figuren des Schreins überkrönten Baldachine, reliefmäßig platt auf den Flügeln, voll ausgebildet im Corpus. Auch die Figuren des Sargs waren von solchen Krönungen überfangen; die Figuren im Tabernakel standen jede in einem besondern Gehäus. Das Figürliche ist aus schneeigem Lindenholz, der architektonische Bau war wohl ebenso wie bei den späteren Schnitzaltären Riemenschneiders (Heilig Blut-, Dettwanger, Creglinger Altar) aus hellem Föhrenholz.

Der Altar enthielt im Corpus die von den Engeln emporgetragene Maria Magdalena und zu den Seiten dieser hoch emporgerückten Gruppe rechts St. Kilian, links St. Elisabeth; im Tabernakel über dem Schrein drei Gehäuse, im mittelsten den Gnadenstuhl, im rechten Maria, im linken Johannes den Evangelisten, zu oberst in einem besondern Gehäus Johannes

jedes Flügels sein muß. Da die Reliefs des rechten Flügels 101,5, die des linken eine Kleinigkeit abweichend 105 cm in der Breite messen, aber für die Rahmen und das zwischen Rahmen und Relief eingestellte Stabwerk bis zu einem Drittel der Reliefbreite (so am Creglinger Altar; vgl. Tf. 2) gerechnet werden muß, so käme man mit einer Flügelbreite von 130 cm gerade aus. Es ergibt sich dann eine Schreinbreite von 260 cm, eine Gesamtbreite des geöffneten Altars von 520 cm.

Die Höhe der Gemälde, 178 cm, mit Rahmen 191 cm, ist intakt. Wenn der Rahmen einen ganz schmalen Streifen (1 cm) abdeckt, so darf das außer Betracht bleiben. Da zwei Bilder übereinander zu stehen kamen, so wäre die Flügelhöhe und die Höhe des Schreins ohne Gesims 382 cm. Auch dies fügt sich zusammen mit der Höhe der beiden übereinander sich folgenden Reliefs, welche je 143,5 cm beträgt, wozu noch die Höhen der Krönungen, der Rahmenleisten — die unteren sehr schmal — und der teilenden Mittelleiste kommt.

Der Schrein, den diese Maße ergeben, entspricht der Größe der Figuren (Kilian 200, Elisabeth 185 und Maria Magdalena 186 cm hoch) und den Bedingungen, die ihre Aufstellung erfordert: vor allem starker Hebung der Mittelgruppe. Für den Unterbau, der den Sarg enthält, wird man nach Analogie anderer Altäre, zumal des Creglinger Altars, ein Drittel der Höhe des Schreins rechnen müssen, also etwa 130 cm. Die Berliner Evangelistenfiguren, 72 bis 78 cm hoch, fänden darin gut Platz. Da ihre Breite nur etwa die Hälfte ihrer Höhe ist, würde die Öffnung des Sargs, der Breite nach, kaum mehr als 160 cm betragen haben, also wesentlich weniger als die Breite des Mittelschreins, selbst nach Abzug dessen, was auf Rahmen und Stabwerk entfällt. Doch kommt diese schmalere Öffnung des Unterbaus des öfteren vor, wogegen eine völlig entsprechende Breite zumindest in diesem Jahrzehnt höchst selten ist.

Im Tabernakel muß in lockerem Übereinander der Gehäuse der Gnadenstuhl von 136 cm Höhe und Johannes der Täufer von 148 cm Höhe Platz finden. Seine Höhe ist gewöhnlich die Hälfte mehr als die Höhe von Schrein und Sarg zusammen (so beim Blutaltar, vgl. Tf. 1). Man kommt also auf etwa 7,50 m Tabernakelhöhe und etwa 12,50 m Gesamthöhe des Altars. Für die Erhebung im Raum ist hiezu noch die Höhe der Mensa und der Stufen, die zu ihr emporführen, zu rechnen, insgesamt etwa 170 cm, so daß der Altar in dem 20 m hohen Chor über 14 m Höhe erreichte. —

Die Wiedergabe unserer Rekonstruktion im Maßstab 1 : 60. Vor uns hat Loßnitzer eine Rekonstruktion versucht (Veit Stoß, 1912, S. 103), die aber schon daran scheitert, daß sie entgegen dem Vertrag den Altar als vierflügelig annimmt.

den Täufer. Im Sarg unter dem Schrein die vier Evangelisten. Die Flügel trugen auf den Innenseiten — die Außenseiten blieben leer — vier Darstellungen: der rechte oben, wie Magdalena Christi Füße salbt, unten, wie ihr Christus im Garten erscheint; der linke oben, wie ihr der Bischof Maximin die letzte Zehrung reicht, unten, wie die Engel Magdalena begraben.

Der Gesamtumriß des Altars war schmal und hoch: von der engen Basis des steinernen Altartischs vermittelten die elastischen Kurven der seitlichen Abschlüsse des Sargs zur vollen Breite des geöffnetenMittelstücks mit seinen Flügeln, darüber im Tabernakel sprang der Umriß wieder zusammen um immer schmäler und leichter dem Gewölbe zuzustreben. Ein Umriß, der mit den Bedingungen dieses schmalen lichtdurchflossenen mächtig aufschießenden Chorgehäuses rechnet, aber nicht, um sich einzufügen und unterzuordnen – das ist nicht der Sinn dieser gewaltig ausgreifenden spätgotischen Riesenmöbel —, sondern um sich denRaum zu unterwerfen, was schon durch die Breite des geöffneten

REKONSTRUKTION DES MÜNNERSTADTER ALTARS

STOSS / ANSTIFTUNG DER ERMORDUNG KILIANS / MÜNNERSTADT

Schreins[1] gesichert war, durch die Trennung des Chors vom Mittelschiff mittels des Laienaltars als auch des Schwibbogens mit seiner Kreuzgruppe[2] noch gesteigert wurde. Trotz dieser Einbauten muß schon beim Eintritt durch die westliche Vorhalle über das ganze lange Schiff hin der den Chor bedrängend füllende Aufbau den Blick auf sich gezwungen haben als das Antlitz des gesamten großen Raums[3].

Das Neue an dem Altar war einmal seine Farblosigkeit. In ganz Süd- und Mitteldeutschland wurden die Schnitzaltäre mit bunter und durch Vergoldung noch lebhafter strahlender Fassung überzogen, — Riemenschneider bescheidet sich bei ganz geringen grauen Lavierungen der Augensterne, Lippen usw., die als „Farbe" überhaupt nicht sprechen[4]. Die andere Neuerung bestand darin, dem Altar nur eine Ansicht zu geben, während sich bisher zumindest nach der Schliessung des Schreins ein neuer Anblick auf den Rückseiten der Flügel bot, wenn nicht durch eine Mehrzahl von Flügelpaaren eine ganze Reihe von Verwand-

[1]) 5,20 m bei 10,80 m Chorbreite. [2]) Vgl. Reininger, „Münnerstadt", Würzburg 1852, S. 82. [3]) Länge vom Eintritt ins Schiff bis zum Hochaltar 43 m. Vgl. die Abb. des Kircheninnern, wenn auch der Altar der an die Stelle des Riemenschneiderschen getretene neugotische ist. [4]) Die Tat Riemenschneiders steht nicht allein: mein verehrter Lehrer Heinrich Wölfflin weist mich auf die Entwicklung im Holzschnitt als Parallele.

lungen möglich war. Beide Neuerungen, Farblosigkeit und Einbildigkeit — Prinzipien, an denen Riemenschneider in allen seinen späteren Altarwerken festhielt —, kommen natürlich im Vertrag und der Vorschrift, wenn auch bloß negativ, zum Ausdruck. Keinesfalls aber gehen sie auf die Anregung der Besteller zurück. Vielmehr ergibt sich aus den späteren Schicksalen des Altars, daß Riemenschneider diese rein künstlerisch bedingten Neuerungen mit nicht einmal endgültigem Erfolg den Auftraggebern gegenüber durchzusetzen vermochte.

INNERES DER MÜNNERSTADTER KIRCHE

Beide Prinzipien bedingen sich gegenseitig und sind aus dem Streben der Spätgotik erwachsen, auf ihrer klassischen Stufe — die sie in der Plastik mit Riemenschneider erreicht — eine größere künstlerische Geschlossenheit und Gestuftheit, als sie bisher geübt worden war, zu gewinnen, ohne doch das über sich Hinausweisende, ins Unbegrenzte Deutende, den ganzen vielgliedrigen Reichtum der Erscheinung aufzugeben. Diese letzteren spezifisch spätgotischen Momente hatten den Wandelaltar hervorgebracht, der nur im zeitlichen Hintereinander zu erschließen etwas geheimnisvoll Lebendiges bewahrt, das im Kunstwerk zu fassen die höchste Sehnsucht der Spätgotik war. Solches geheimnisvolle Leben atmet trotz der Beschränkung auf e i n e Ansicht auch aus Riemenschneiders Werk, ja es findet sich darin noch gesteigert wieder, indem das L i c h t in einem bisher ungeahnten Grad in die künstlerische Rechnung mit einbezogen ist und der Erscheinung etwas Schwebendes, geheimnisvoll Wandlungsfähiges gibt. Unmöglich wäre das bei Festhalten an farbiger Fassung und Vergoldung gewesen, deren bunte Koloristik zusammen mit dem blendenden Glanz der Goldflächen das Auge nur das Gröbste von Licht und Schatten aufnehmen läßt. Erst der Verzicht auf Fassung und Vergoldung erschloß die höheren Stufen des Lichtgangs. Zugleich erlaubte er eine Verfeinerung der Schnitzarbeit, eine zarte, leiseste Hebungen und Senkungen der Form bezeichnende Durchbildung der Oberfläche, die unter der dicken Kreide- und Farbschicht der Fassung sinnlos gewesen wäre.

Bedeutungsvoll wurde das vor allem für die Darstellung des Seelischen: Antlitz und Hand, ja selbst der unbekleidete Fuß, werden mit solcher Feinheit durchformt, daß ihnen eine Fülle innerer Mitteilung entströmt und zumal das Zarte und Leise, dessen Ausdruck die Spätgotik immer beschäftigt hat, erhält erst mit den neuen Mitteln seine volle Vertiefung. Nicht wenig hilft dazu die Faktur des Schnittes, die auf dem von Riemenschneider fast ausschließlich verwendeten zarten lichten Lindenholz, das noch leiseste Schatten wiedergibt, immer deutlich bleibt, während das gefaßte Schnitzwerk nur eine gleichmäßig polierte Oberfläche bot[1]. Und denselben Zwecken dient auch die Lavierung: nicht nur Augensterne und Lippen, manchmal auch die Brauenbogen bezeichnet und verdeutlicht sie mit ihrem zarten Grau, auch in den Mundwinkeln, in den Innenwinkeln der Augen, in den Nasenlöchern sitzt oft dieser zarte graue Ton, verstärkt die hier liegenden Schatten und verlebendigt hiedurch das Antlitz: die Nasenflügel erbeben, das Auge blickt, der Mund spricht[2].

Die Wirkung des Lichtes ist nicht, wie mehr oder weniger bei gefaßten und über der Fassung polierten Altären, dem Zufall überlassen, vielmehr eine sehr genaue Lichtrechnung angestellt. Diese Rechnung ist abhängig von den Lichtquellen des Raums, in dem das Kunstwerk zur Aufstellung kommt. Der Münnerstadter Altar kam in den nach Osten gelegenen Chor so zu stehen, daß er sein Licht aus zwei hoch über dem Fußboden ansetzenden und bis zum Gewölbe emporsteigenden Fensterpaaren erhalten mußte. Das stärkere Licht fällt aus den beiden Fenstern der Südseite (von rechts her) herab, die entsprechenden zwei Fenster der Nordseite geben ein gedämpfteres Licht, das die Schatten des Südlichts nicht zu tilgen, wohl aber kräftig aufzuhellen vermag. Wichtig ist weiter, daß das Licht den Altar stark von oben, und stark seitlich traf, so daß zumal im tiefen Schrein und Sarg tiefe überhaupt nicht aufgehellte Schatten lagen, aus deren Dunkel die Figuren und Baldachine ins Lichte traten. Die Figuren selbst aber, ebenso wie die Reliefs sind ganz auf die bestimmten Lichtverhältnisse abgestellt, vor allem das von oben rechts kommende Südlicht, aber auch das gegenspielende Nordlicht ist in die Rechnung einbezogen. Etwa die Falten der Gewänder werden immer turbulent erscheinen, solange nicht ein dem ursprünglichen entsprechender Lichtgang ihre Wirkung ordnet.

Bevor wir uns der späteren Geschichte des Altars zuwenden, muß noch eine Frage aufgeworfen werden, die die Anordnung der Erzählung im Altarganzen betrifft. Die Darstellungen werden (dem Fortlauf der Legende nach)

[1]) Unter den Steinen verarbeitet Riemenschneider die feinster Durchbildung zugänglichen: weißen Sandstein, Solnhofner Stein und Tiroler Marmor. [2]) Nach allem Gesagten versteht sich, daß wir die Meinung, Geldmangel habe die Fassung der Riemenschneiderschen Altäre verhindert, nicht teilen können. Höchstens möchten die geringeren Kosten eines ungefaßten Altars die Durchsetzung der Riemenschneiderschen Absichten begünstigt haben. Vgl. auch Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler III[2] S. 259 u. 472 und Geschichte der deutschen Kunst II, S. 253.

von rechts nach links gelesen, nicht, wie man erwarten sollte, von links nach rechts. Etwas Bündiges läßt sich über den Grund nicht sagen, aber es ist zweifellos, daß erst die Renaissance das Gefühl für das Zwingende der Anordnung von links nach rechts, die der Richtung unserer Schrift entspricht, geweckt hat. Man wird allgemein in der Generation Riemenschneiders eine Unsicherheit diesem Problem gegenüber finden, die mit dem Vordringen der Renaissance schwindet. Riemenschneider selbst hat in sämtlichen späteren Werken sich zur Anordnung von links nach rechts bekannt. Es ist das nicht der einzige Fall, daß er, der klassische Vollender der Spätgotik, Probleme der Renaissance aufnimmt. Auch die Beschränkung auf den einen Anblick und der Verzicht auf die farbige Fassung dient ja nicht nur der malerischen Erscheinung im Sinn der Spätgotik, sondern steigert zugleich die Tektonik und Einheit des Kunstwerks, — Ziele, die wichtig für die Entwicklung der deutschen Renaissance werden sollten.

Für die Anordnung von rechts nach links hin im Münnerstadter Altar muß aber neben der Unsicherheit des Gefühls in diesem Punkt doch auch ein positiver Grund - bewußter oder unbewußter Art - maßgebend gewesen sein. Am ehesten ist da an die Rücksicht auf den Lichtgang zu denken, der von oben rechts her kommt. Denn das Auge empfindet es als Widerspruch, wenn es gegen die Richtung des Lichtes angehen soll. Diese Erklärung hätte für sich, daß sie auch zu begründen vermöchte, warum innerhalb der einzelnen Flügel die Erzählung beide Male von oben nach unten fortschreitet, wo man doch zumindest einen Ausgleich der Richtungen etwa wie beim Creglinger Altar erwarten sollte, wo die Erzählung beim linken Flügel (über Verkündigung und Heimsuchung) empor, beim rechten (über Geburt und Darstellung im Tempel) hinabsteigt. Diese Bindung einer Richtungstendenz durch eine entgegengesetzte mit dem Ziel möglichster Rundung des Werks ist aber auch etwas Renaissancemäßiges, das Riemenschneider erst später aufgenommen hat; beim Münnerstadter Altar wirkt sich noch rein die Freude der Spätgotik am einseitig Gerichteten aus.

Wenn sich die Auftraggeber anfangs auch überzeugen lassen mochten und keine Fassung und keinen Schmuck der Flügelaußenseiten ausbedungen haben, so hat in Münnerstadt der an das Bunte und Lebhafte gewohnte Sinn der Menschen jener Zeit sich auf die Dauer doch nicht mit den feineren Wirkungen Riemenschneiders begnügt. Etwa zehn Jahre nach der Errichtung des Altars, 1502, ward Veit Stoß, den verwandtschaftliche Bande mit Münnerstadt verknüpften, der Auftrag den Hochaltar „zu vassen, zu malen, vergulden und außzubereyten“ [1]. Er hat überdies die leeren Außenseiten der beiden Flügel mit den vier Gemälden, je zwei übereinander, bekleidet, die sich in der Münnerstadter Kirche erhalten haben [2].

[1]) Unter dem Komthurat Molitors! S. Anh. 10. [2]) Vgl. H. Weizsäcker, Veit Stoß als Maler, Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 18 (1897), S. 61. M. Loßnitzer, Veit Stoß, Leipzig 1912, S. 101. B. Daun, Veit Stoß, Leipzig 1916, S. 89. Dagegen H. Stegmann, Die Legende von Veit Stoß als Maler, Kunstchronik 1912/13, Nr. 23, Sp. 324.

Damit waren die Schicksale des Altars noch nicht am Ende. Wenn er durch eine Restauration der Kirche um 1613[1] bis auf eine Erneuerung der Bemalung unverändert hindurchging, so wurde ihm etwa ein Jahrhundert später ganz anders mitgespielt. Man stieß sich an der lebensgroßen und bis auf einen dünnen lockigen Pelz völlig nackten Magdalena des Mittelschreins und nahm sie „aus hohem Befehl hochfürstlicher Regierung ex certis causis" herunter. Es scheinen aber überhaupt große Umbauten an dem Altar vorgenommen worden zu sein, da ein Gemälde jetzt das Mittelstück wurde[2].

Dieser umgebaute Altar fiel dann der Gotisierung des 19. Jahrhunderts zum Opfer, doch wohl nur, weil er einen gar zu barocken Eindruck machte. 1831 wurde er abgebrochen und nur Kilian und Elisabeth, sowie Johannes der Täufer und der Gnadenstuhl fanden am neuen Altar, einem plumpen Riesenbau[3], in aufgefrischter Bemalung und sinnwidrig aufgestellt Verwendung. Die Reliefs des linken Flügels (Kommunion und Begräbnis) blieben auch in der Kirche, sie wurden grob übermalt und zudem verstümmelt, indem die nackten Brüste der Magdalena in beiden Reliefs so überschnitzt wurden, als ginge der Haarpelz über sie hinweg. Die übrigen Teile des Altars wurden verschleudert und sind nach manchen Irrfahrten in verschiedene Sammlungen gelangt: die Magdalena des Mittelschreins mit sechs sie tragenden, fliegenden Engeln ins Bayerische Nationalmuseum nach München[4], das obere Relief des rechten Flügels, das Gastmahl, in eine Berliner Privatsammlung (G. Bollert, Charlottenburg), das untere, die Erscheinung im Garten, ins Berliner Deutsche Museum; die Evangelisten des Sargs glaubt der Verfasser in den vier sitzenden Evangelisten desselben Museums gefunden zu haben. Alle diese Werke sind von ihren verschiedenen Übermalungen befreit und zeigen wieder das bloße Lindenholz mit seinen leichten Lavierungen der Augensterne usw.[5]. Maria und Johannes aus dem Tabernakel sind verschollen.

[1]) Anh. 11. [2]) Anh. 12. [3]) S. die Abb. des Kircheninnern. [4]) Die Magdalena kam 1901 aus der Sammlung Sattler auf Schloß Mainberg, ein Engelpaar aus der Sammlung Streit-Kissingen, ein weiteres 1911 aus der Sammlung Graf Hans Wilczek und ein drittes 1913 aus der Sammlung Jul. Böhler-München. Vgl. „Katalog der Fränkischen Ausstellung", Würzburg 1893, Nr. 1269, J. Leisching, Figurale Holzplastik I, Wien 1908, Tf. XVII und „Münchner Jahrbuch für bildende Kunst" 1913, S. 204. [5]) Vgl. Vöge, Die deutschen Bildwerke der kgl. Museen zu Berlin (1910), S. 99 und „Originalbildwerke der Sammlung Benoit Oppenheim Berlin" hrsg. v. Besitzer, Leipzig 1907, Verz. Nr. 7. Die beiden Reliefs in bemaltem Zustand abgebildet bei Streit Tf. 49, 50, und bei Weber[3], S. 140 u. 142.

INHALTLICHE ERKLÄRUNG

Der Altar zeigt als Hauptthema das Leben der Maria Magdalena. Während die Bedeutung der übrigen Figuren auf der Hand liegt, verlangen die Szenen der Magdalenenlegende nach dem erklärenden Wort. Wir geben zunächst eine kurze Beschreibung.

Die Erzählung beginnt mit dem oberen Relief des rechten Flügels, dem Gastmahl bei Simon (Tf. 7). Christus sitzt bei Tische und vor ihm kniet, tief zusammengebückt, Maria Magdalena. Sie hat seine Füße mit ihren Tränen gewaschen und trocknet den einen mit den langen gewellten Strähnen ihres Haars. Christus sitzt seitlich und spricht, die Hand — aber nicht den Blick, der über Magdalena hin ins Leere geht — ihm zugewendet, zu Simon, dem Hausherrn, einem dicken Mann, der Christus schräg gegenüber, rechts an der Rückseite des Tisches sitzt. Simon, den Pharisäer, empört, daß Christus sich die Berührung der Sünderin gefallen läßt. Christus aber erzählt ihm von dem Wucherer, der zwei Schuldnern, von denen der eine viel, der andere wenig schuldet, die Schuld schenkt, und fragt ihn, der betroffen Hand und Antlitz erhoben hat, welcher dem Wucherer mehr zu danken habe. Simon antwortet: Der, dem er mehr nachgelassen. Darauf spricht Christus: Recht geurteilt, Simon, „wem man wenig gibt, der dancket wenig. Darumb der frauen grosse lieb und reu macht, das ir viel sund vergeben werden“ [1]. Zwischen Christus und Simon sitzt still ein Mann, der ganz an Christi Lippen hängt. Ein anderer rechts am Tische hat den Saum des Tischtuchs gelüpft um besser auf Magdalena hinab blicken zu können, die dort unten kniet. Ein Gestus, der als Schmähung wirkt und durch den weggebogenen Kopf mit dem bitteren Mund und die abweisend erhobene Hand verstärkt wird. In der Ecke des Gemachs hinter Christus steht ein Jüngling, der aus einer Kanne Wein in einen Becher gießt.

Es folgt als unteres Relief des rechten Flügels die Erscheinung im Garten (Tf. 8). Magdalena ist einem Mann begegnet, von dem sie wähnte, er wäre der Gärtner, bis er sie angesprochen hat: „Maria“. Da hat sie ihn als ihren Herrn erkannt und ist ins Knie gesunken. Ihr Blick liegt in seinem und ihre Hand hebt sich zu ihm empor. Er aber wehrt mit einer ganz zarten, leisen Geste seiner Rechten: „Nit wöllest mich rüren, wann ich bin noch nit auffgefaren zu meinem vater“ [2]. Ein stiller Rasengarten, von einem Bretterzaun umhegt; draußen, fern, vor einer Felsengrotte sitzt Petrus, den Kopf schwer in die Hand gestützt.

Bis hierher berichten auch die Evangelien. Die Legende aber erzählt weiter. Magdalena setzt mit Maximin, einem der zweiundsiebzig Jünger, dem man sie anvertraut, als die Juden alle Christen aus Jerusalem austrieben,

[1]) Nach Kobergers „Heiligenleben“ von 1488. S. Anh. 13: Legende von Maria Magdalena.
[2]) Ev. Joh. 20,17. Wir zitieren nach der 1483 bei Koberger in Nürnberg erschienenen Bibel (Hain 3137).

übers Meer und kommt mit Gottes Hilfe nach Marsilia und Aquensis, wo sie viele Menschen zu Gott bekehrt. Zuletzt aber wendet sie sich aus der Stadt und von Maximin, der dort Bischof geworden war, und zieht sich in einen „wilden wald" zurück, in dem sie in einer Höhle verborgen lebt.

Hier setzt Riemenschneiders Erzählung wieder ein: im Schrein war dargestellt (Tf. 4), wie aus Gottes Gnade Engel Magdalenen in die Luft erheben, wo sie den himmlischen Gesang vernimmt. Drei Engelpaare tragen Magdalena empor, die ihre Hände betend aneinanderlegt, von ein paar Strähnen ihres Haares überflossen und sonst mit nichts bekleidet als einem feinen lockigen Pelz, der ihr auf der Haut gewachsen ist. Ihr Antlitz wendet sie in stiller Schau empor. Die Engel greifen mit ihren kleinen Händen an Füßen, Hüften und den Ellenbogen Magdalenens an, ihre Flügel sind ausgespreitet, Chorkleider umflattern ihre schuppig gefiederten Leiber. Unter der Gruppe war der Erdfleck sichtbar, von dem die Engel Magdalenen emporgetragen hatten, so wie es unter der himmelfahrenden Maria des Creglinger Altars (Tf. 2) zu sehen ist; das ging mit dem rahmenden Schrein und dem krönenden Baldachin zugrunde [1].

Es folgt als oberes Relief des linken Flügels die letzte Kommunion Magdalenens (Tf. 9). Magdalena kniet im Haarkleid auf einem behauenen Stein, die Hände hat sie betend zusammengelegt, der Blick aus dem stillen klaren Antlitz ist auf den Leib des Herrn gerichtet, den ihr der Bischof Maximin mit scheuer Geste darreicht. Maximin beugt demütig das Knie, sein Haupt ist fromm erhoben. Zur Seite ein Gedränge von Menschen. Zuvorderst in dieser Gruppe, mit betend erhobenen Händen, der „gute andechtige Bruder" [2], den Gott das Wunder der Auffahrt Magdalenens hatte schauen lassen, und ein vornehm gekleideter Mann, den Rosenkranz in Händen, der den Blick auf den also Gewürdigten hinheftet. Um seine Schultern faßt ein Dritter, der zwischen den beiden hervorschaut. Weiter zurück stehen noch zwei Männer, der eine an der Tonsur als Mönch erkennbar. Die Landschaft „eine Wustung mit felsen steyn baumen kreutern und anderen" [3]. In der Ferne die Stadt Aquensis.

Das Begräbnis Magdalenens (Tf. 10) beschließt als unteres Relief des linken Flügels die Folge. Drei Engel in voller menschlicher Größe, beschwingt und in langen Gewändern, leisten Maximin, der wiederum in vollem bischöflichen Ornat erscheint, Beistand, die Tote in den Sarkophag zu legen. Maximin zuvorderst am Fußende des schräg nach hinten gestellten Sarkophags hat um die Kniee gefaßt, die Engel umstehen das Kopfende und greifen an Schulter und Arm und unter dem Rücken Magdalenens an. Diese liegt mit gekreuzten Händen, die eine deckt den Schoß; ihr Kopf ist schwer zur Seite gesunken, das Antlitz zeigt die Starre des Todes. Ihr lockiges Haar fällt bis über den Rand des Sarkophags herab. Hinter Maximin, der wieder fromm empor-

[1]) Die Wolkenkugel, auf der Magdalena heute steht (s. Tf. 4) ist eine moderne Zutat, Magdalena schwebte. [2]) S. Anh. 13. [3]) So die Vorschrift, allerdings für die Szene im Schrein.

gewandten Antlitzes diesen letzten Dienst versieht, steht der Bruder, betend die Hände aneinandergelegt, den Blick ins Leere verloren [1]. Unter den Engeln schaut einer, der mittlere am Kopfende des Sarkophags, das Haupt zur Seite geneigt auf Maximin hinüber, die anderen blicken hinab auf Magdalena. Die Landschaft ist ganz öde und wüst; nicht einmal ein Baum ist zu sehen.

Die Beschreibung, wie wir sie gegeben haben, ist nur dem möglich, der mit der Legende und den Evangelien vertraut ist, was Riemenschneider bei jedem Betrachter voraussetzen konnte. Die große Zahl von Drucken der „Heiligenleben" ist nur ein Zeichen dafür, wie diese heiligen Geschichten im Volk wurzelten [2]. Durch Bild und Wort waren sie jedem gegenwärtig.

Für den Münnerstadter Altar waren aus der Legende bestimmte Themen ausgewählt und in der Vorschrift [3], an die sich aber Riemenschneider im einzelnen nur ungefähr hielt, festgelegt worden, andere, wie die Fahrt übers Meer und die Geschehnisse in Marsilia, für die auch schon eine bildliche Tradition vorhanden war — man denke nur an Lukas Mosers Tiefenbronner Altar*, — blieben weg. Die Auswahl wurde durch die Darstellungen eines Magdalenenfensters aus der Mitte des 15. Jahrhunderts* mitbestimmt, das noch heute, wenn auch stark erneuert, in der Münnerstadter Kirche erhalten ist.

Die Legende, wie sie in den „Heiligenleben" des ausgehenden fünfzehnten Jahrhunderts verbreitet wurde, ist kein einheitliches Gebilde. Sie ist zusammengestückt, was schon die variierenden Wiederholungen gleicher Vorgänge beweisen, deckt sich auch keineswegs mit dem lateinischen Text der „Legenda aurea", dessen Weiterbildung sie darstellt [4]. Aus den Evangelien, deren Berichte sich z. T. stark widersprechen, vermochte sie nur für die ersten Teile zu schöpfen. Sie läßt vieles daraus beiseite, anderes verschmilzt sie oder bildet es weiter. Was in den Evangelien im Zusammenhang und ausführlich erzählt ist, wie z. B. die Begegnung im Garten im Evangelium Johannis, berichtet sie überhaupt nur mit einem kurzen Wort. Für unseren Zweck, die Begründung und weitere Ausführung der oben gegebenen Beschreibungen vorzubereiten, genügt eine knappe Kennzeichnung der Unterschiede im Bericht über das Gastmahl und ein Hinweis, wie die Verschmelzung der drei in den Evangelien auftretenden Gestalten des sündhaften Weibs, der Maria Magdalena und Marias, der Schwester des Lazarus, vollzogen wurde.

[1]) Die Unkenntnis der Legende hat Streit (a. a. O., S. 22) diese auffallende, in beiden Reliefs wiederkehrende Figur für ein Selbstbildnis des Meisters halten lassen. Die Ähnlichkeit mit Riemenschneiders Grabstein, dem einzigen authentischen Bildnis, ist aber nur eine ganz ungefähre. Gröber (in den Kunstdenkmälern von Unterfranken Bd. 12, S. 168) spricht nach dem Vorgang Tönnies' (a. a. O. S. 73) die Figur als Stifterporträt an, wozu keinerlei Grund vorliegt. [2]) 1490 gab es schon 15 oberdeutsche Ausgaben (Hain 9968—9982). Auch die deutsche Bibel lag damals schon in 12 oberdeutschen Drucken vor (Hain 3129—3140). [3]) Anh. 2. [4]) Auch die Legenda aurea war 1490 nicht weniger als neunmal in Oberdeutschland gedruckt worden (Copinger 6384—6457). Wir zitieren nach der 1478 in Nürnberg bei Koberger erschienenen (Copinger 6414).

Der Bericht der Legende über das Gastmahl liegt vorgebildet bei Lukas (7,36–50): da Christus mit Simon dem Pharisäer aß, trat ein Weib, „die do wz ein offensunderin in der stat", hinten zu Christi Füßen und netzte sie mit Tränen „unnd trucknet sie mit den haren ires haubtes und küsset seine füß, und salbet in mit der salben". Über diese Berührung der Sünderin empört sich Simon der „Gleißner", wie ihn Lukas nennt. Aber Jesus erzählt Simon (das Thema der Legende!) das Gleichnis vom Wucherer mit diesen Worten schließend: „Ir werden vergeben vil sünnde. Wann sie hat vil liebgehabt. Dem aber mynder vergeben wirt. Der hat mynder lieb". Ganz anders berichten die übrigen Evangelisten. Johannes (12,1–8) erzählt, da Christus mit Lazarus und anderen zu Abend aß, salbte Maria, des Lazarus Schwester, Jesu Füße mit einer edlen Salbe und trocknete sie mit ihrem Haar. Da fragt Judas, warum man diese Salbe nicht verkauft und den Erlös Armen gegeben habe. Christus wehrt ihm: Laß sie! — und indem er auf sein Begräbnis hindeutet: Arme habt ihr zu allen Zeiten bei euch, mich aber habt ihr nicht allezeit. Matthäus (26,6–13) und Markus (14,3–9) erzählen, da Christus im Haus Simons des Aussätzigen war, nahet sich ihm ein Weib und goß köstliche Salbe auf sein Haupt. Wie bei Johannes wird der Verschwendung gezürnt — nur ist unbestimmter gesagt, wer spricht: „etliche" bei Markus, „die Jünger" bei Matthäus — und wieder antwortet Christus ganz ähnlich: „wann die armen habt ir ze allen zeytten. Aber das dise legt die salb an meinen leib, mich zubegraben, tet sie es"[1].

Von der Begegnung im Garten, wie Christus nach der Auferstehung Maria Magdalena — die „bey dem kreutz ihesu stund"[2] — erscheint, gibt nur Johannes ausführlicheren Bericht (20,11–18). Doch ist auch eine Erwähnung des Vorgangs bei Markus (16,9) von Wichtigkeit; dort heißt es, Jesus sei, da er auferstanden war, zuerst Maria Magdalena erschienen, „von der er het außgeworffen VII teufel"[3], womit die Zusammennahme des sündhaften Weibs mit Maria Magdalena in eine Gestalt sich rechtfertigt, in die dann zugleich Maria, die Schwester des Lazarus, eingeht, nachdem ihr Name nicht widerspricht und von ihr fast das Gleiche berichtet wird wie vom sündhaften Weib.

In der Beschreibung der ersten Szene, des Gastmahls, verlangt vor allem Begründung, warum Simon nicht in dem Christus gegenüber an der rechten Tischseite sitzenden Mann zu sehen ist, sondern in dem Dicken rechts hinten. Vergleicht man frühere Darstellungen wie z. B. das Gemälde Herlins* aus dem Hochaltar der Nördlinger Georgskirche[4] oder den Holzschnitt aus der Walthernschen Biblia pauperum[5]*, so zeigt sich in diesen die rechte Tischseite überhaupt unbesetzt. In gebrochenem Zug geht es von Magdalena zu Christus, von Christus zu Simon in die Tiefe der Bildbühne. Christus

[1]) Matth. 26,11–12. [2]) Joh. 19,25. [3]) Dies auch Lukas 8,2. [4]) Von 1462. Vgl. Buchner im Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1923, S. 7. [5]) Nördlingen, 1470.

und Simon sitzen sich nicht gegenüber, sondern begegnen sich über das Tischeck weg, wobei aber Christus, wegen Magdalenas, sich nur leicht Simon zuzuwenden vermag. Die Hauptfiguren sich gegenüber, streng in die gleiche Flächenschicht, zu setzen, ist eine Anordnung, die erst der reife Stil um 1500 bringt, und die auch dann noch nicht unbestritten von der fest in der deutschen Phantasie verwurzelten Tiefenanordnung bleibt. Riemenschneider nimmt insofern eine Mittelstellung zwischen beiden Stilstufen ein, als er (wie z. B. auch der Holzschnitt in Kobergers Heiligenleben von 1488*) beide Tischseiten besetzt. Aber Rede und Gegenrede geht auch hier wie bei den früheren Darstellungen zwischen Christus links und Simon rechts hinten schräg über den Tisch weg; die Gebärde des Mannes an der rechten Tischseite bleibt ganz für sich. Übrigens sind auch allein Christus und der Dicke als Redende durch die Öffnung der Lippen, zwischen denen die Zähne sichtbar werden, gekennzeichnet. Daß diese Öffnung der Lippen wirklich den Redenden bezeichnen soll, beweist die Abendmahlsdarstellung im Blutaltar und die Gebete Lesenden im Schrein des Creglinger Altars (Tf. 3). Neben Christus, Magdalena und Simon läßt sich noch e i n e Gestalt, der zunächst Christus Sitzende, mit annähernder Sicherheit als Lazarus bezeichnen. Die Legende wie Johannes nennt Lazarus als Magdalenens Bruder, Johannes (12,2) ausdrücklich als einen von denen, die mit bei Tische saßen. Der Aufwärter kommt auch in anderen Darstellungen vor, so in dem auch sonst breit im Wirklichen sich ergehenden Bild Herlins; Riemenschneider dämpft diese Gestalt, wie überhaupt alles nicht unmittelbar auf den Vorgang Bezogene. Der Mann rechts, der das Tischtuch hochhebt, um auf Magdalena herabzusehen, läßt sich nicht bestimmt benennen. Seine Gebärde versinnlicht die selbstgerechten Gedanken des Hausherrn.

HERLIN / GASTMAHL BEI SIMON / NÖRDLINGEN

WALTHERN / GASTMAHL BEI SIMON

Nach der Vorschrift sollte Riemenschneider darstellen, „wy sant marien magdalen salbt den fuß Christi ober dem Disch in dem haus symonis“ [1]. Das ist nicht im Sinn der deutschen Lesart der Legende; hier heißt es, sie „salbet im sein haubt mit irr guten salben“ [2]. Aber in der lateinischen Lesart steht so wie in der Vorschrift [3]. Die Kleriker gingen eben nicht von den „Heiligenleben“, sondern von der „Legenda aurea“ aus. Die Darstellung Riemenschneiders entscheidet sich weder im einen noch im andern Sinn; die Salbbüchse steht geschlossen neben Magdalena, so wie sie ihr sonst auch als Symbol beigegeben wird.

Für die zweite Darstellung, die Erscheinung Christi vor Magdalena, bietet die Legende nichts als eine kurze Erwähnung; Riemenschneider mußte sich hier an die ausführliche Erzählung des Johannesevangeliums halten. Der Vorschrift folgte er nicht streng, sie verlangt Christus „mit eynem grabscheyt“. Riemenschneider stellt ihn mit der Siegesfahne dar, wie auch Schongauer in seinem Stich* getan hat. Für die kleine Gestalt des sinnend vor dem Felsengrab sitzenden Petrus muß man das Evangelium des Lukas (24,12) heranziehen. Dort heißt es: als Petrus hörte, Christi Leichnam sei aus der Gruft, lief er zum Grabe und „naygt sich vnd sah dy tuch gelegt allein, er gieng hin und wundert sich bey im, was da was gethan“. Hieran möchte Riemenschneider angeknüpft haben, wenn er die Szene auch mehr im Sinne des Zuständlichen gestaltet [4]. Daß er die Grabesgrotte mit dem davor sitzenden Petrus außerhalb des Gartens darstellt, ist im Sinn der Bibel ein Irrtum. Man möchte aber die Stille, die um Christus und Magdalena durch dieses Alleinsein im Garten entsteht, nicht missen.

Die dritte Szene, die Erhebung in die Lüfte im Schrein, fügt sich, soweit das Erhaltene urteilen läßt, voll mit dem Text der Legende zusammen. Von der Vorschrift aber weicht die Ausführung in mehreren Punkten ab. So

[1]) Anh. 2. [2]) So auch Matth. 26,7 und Mark. 14,3. [3]) „domini pedes ... perunxit“ (fol. CXXr). Und auch bei Joh. 12,3: sie „salbet die füeß ihesu“; bei Luk. 7,38 nicht eindeutig: sie „küsset seine füß, und salbet in mit der Salben“. [4]) Es erscheint als unmöglich, daß Riemenschneider den Moment der Erzählung Johannis 12,1—10, als Petrus vor der Gruft auf Johannes wartet, darstellen wollte. Denn die Kunst dieses Zeitalters gibt das voll Darstellbare und nicht das Momentane und zu Erratende.

sollte Magdalena „in einem rauen gewant" dargestellt werden, „wy man sant Johannes den teufer malet" und es auch die Figur dieses Heiligen (Tf. 22) im Tabernakel des Altars erhielt. Riemenschneider aber gab Magdalena offenbar aus Freude an der Darstellung des Körpers bloß jenen feinen, natürlich gewachsenen Haarpelz. Er hatte dabei die bildliche Tradition hinter sich[1]; neben anderen Darstellungen zeigt eine Radierung des Hausbuchmeisters (L. 49)* die aufschwebende Magdalena ganz ebenso und auch die übrigen Darstellungstypen geben sie niemals bekleidet, entweder von dem Haar ihres Hauptes überflossen[2] oder sogar völlig nackt[3].

MAGDALENA VON ENGELN ERHOBEN / THORN

Nach der Vorschrift sollte Riemenschneider sieben Engel darstellen: „uff yeder seyten drey" — diese sind erhalten — „und der sybent engel ob dem heupt mit eyner kron" — dieser fehlt, aber es fragt sich, ob ihn Riemenschneider ausgeführt hatte. Denn in einer allerdings sehr summarischen Beschreibung des Altars von 1613[4] ist nur von sechs Engeln die Rede. Zudem weist auf diese Krönung der Magdalena nichts im Text der Legende[5]. Auch stellt Riemenschneider Elisabeth, die die Vorschrift „mit königlicher zyrheit" fordert, „nachdem sie ein königl. tochter gewest ist von Ungarn" ohne Krone dar, trotz der ausdrücklichen Anweisung. So mag er auch den Engel mit der Krone über Magdalena weggelassen haben,

[1]) Die Szene wurde sehr häufig dargestellt; in sämtlichen Drucken der „Heiligenleben" findet sie sich als Titelholzschnitt der Magdalenenlegende (im Kobergerschen Druck* zusammen mit dem Gastmahl). [2]) So in dem Münnerstadter Glasfenster*, in dem Hochrelief der Johanneskirche in Thorn* und auf Lukas Mosers Darstellung der letzten Kommunion im Tiefenbronner Altar*. Die Erhebung Magdalenas im Schrein des gleichen Altars — ein grobes Schnitzwerk, um 1520 entstanden, während Mosers Gemälde von 1431 sind — zeigt Magdalena im Haarpelz, ihren Schoß von einem Tuch verdeckt, das Engel halten; offenbar auch ein Zugeständnis an eine prüde Vorschrift. [3]) So in Kobergers Heiligenleben*, im Stich des Meisters E. S. (L. 169)*, und in einem sich an diesen anschließenden Stich des Hausbuchmeisters (L. 50); auch die Magdalenenfigur im Louvre* vom Meister des Blaubeurer Hochaltars wäre zu nennen. Sie gehört nicht nur wegen ihrer Nacktheit mit den renaissancemäßig empfundenen Magdalenen Dürers (Holzschnitt B. 121) und Cranachs (Holzschnitt B. 72) zusammen. Vgl. Winkler im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 45 (1924) S. 62; die Figur im Louvre wird hier ebenso wie Riemenschneiders Magdalena fälschlich als Maria Ägyptiaca benannt. [4]) Urk. 11. [5]) Daß Magdalena „ex regia stirpe", aus königlichem Stamme entsprossen sei (Legenda aurea fol. CXX), kann für die Krönung durch den Engel nicht herangezogen werden.

MOSER/KOMMUNION MAGDALENAS/TIEFENBRONN

wenn nicht ein seltsamer Zufall gerade diesen einen Engel verloren gehen ließ. Die Darstellung der Krönung Magdalenens ist äußerst selten[1]. Sie fehlt in dem Münnerstadter Glasfenster*, das wie Riemenschneider drei Engelpaare gibt. Sie fehlt auch einem Stich des Meisters E.S.*, der die gleiche Anordnung zeigt.

Ferner sollte nach der Vorschrift unter Magdalenas Füßen „eyn altare" stehen, „gezirt mit licht leuchtern und ander zirheyt wy zu einem altar geburt und neben dem altare ein Wustung mit felsen steyn baumen kreutern und anderen". Das ist mit dem Schrein zugrunde gegangen; die Himmelfahrt des Creglinger Altars (Tf. 2) gibt wohl, wie für die ganze Anordnung dieser Erhebung in die Lüfte, auch für das Stück Erde zu Füßen eine Anweisung, wie man es sich vorzustellen hat, aber doch ohne jene Mitteilung von einzelnem, Felsen, Steinen, Bäumen, Kräutern, die sich auch sonst bei Riemenschneider nur im Flachrelief findet[4]. Von dem Altar weiß die Legende nichts; die Stelle der Vorschrift fußt offenbar auf der Darstellung im Magdalenenfenster*, die Magdalena in der Wüste vor einem Altar knieend zeigt; dieser Altar trägt zwei Leuchter und einen kleinen Aufsatz. Ob Riemenschneider ihn auch dargestellt hatte? In der folgenden Szene, der Letzten Kommunion, läßt er ihn weg, trotzdem auch hier die Vorschrift ihn ausdrücklich fordert.

Diese Darstellung der Kommunion weicht von der Legende völlig ab. Nach ihr geht sie in der Kirche vor sich, wohin Engel Magdalena getragen haben. So hat Lukas Moser* die Szene gegeben. Riemenschneider aber

[1]) Ein Gemälde in der Jakobskapelle der Marienkirche in Danzig stellt sie dar; hier erscheint Gottvater mit der Krone zu Häupten Magdalenens (H. Ehrenberg, Deutsche Malerei und Plastik von 1350—1450 aus dem Deutschordensgebiet, Bonn 1920, Abb. 67). [2]) Und auch da ist höchstens der Rasen durch Kerbschnitte bezeichnet, niemals aber das einzelne Kraut wie etwa auf Adam Krafts Schreyerepitaph an der Sebalduskirche zu Nürnberg oder in den Stichen des Meisters E. S. Riemenschneider ist karg mit dem Detail wie Schongauer.

läßt Magdalena das Sakrament draußen in der Wildnis empfangen. Die Vorschrift spricht sich über den Ort nicht klar aus, sie sagt nur „vor dem altar"; dieser konnte aber auch in der Wildnis gedacht sein, wie es schon der Glasmaler dargestellt hatte*. Indem die Szene in der Wildnis gegeben wurde und so die Verbringung in die Kirche durch die Engel wegfiel, fiel auch die Erhebung der Magdalena „zwu ellen hoch" über die Erde während der Sakramentsreichung weg. Doch mag dies Letztere auch mit durch den lateinischen Text der Legende veranlaßt sein. Nach diesem sieht nur der Bischof, als er allein, wie es ihm anbefohlen war, in die Kirche geht, Magdalenen noch im Chor der Engel, die sie herbeigeführt haben, über die Erde erhoben schweben; das Sakrament aber empfängt Magdalena erst nachher, nachdem die Engel entschwunden und der gesamte Klerus und der Priester (der „gute Bruder" des deutschen Textes), der Magdalenas Erhebung in der Wildnis schauen durfte, zusammengerufen sind [1]. Der deutsche Text spricht überhaupt nicht von der Gegenwart weiterer Personen. Riemenschneiders Darstellung des Priesters und der übrigen Personen muß also durch den lateinischen Text, der ihm ja wohl von dem Kleriker, mit dem er über das Programm des Altars verhandelte, expliziert wurde, und durch die Begräbnisdarstellung des Glasfensters* [2] veranlaßt sein, in der nicht nur der gute Bruder, sondern auch der vornehme Mann mit dem Rosenkranz in völlig gleicher Gruppierung wie in Riemenschneiders Relief der Letzten Kommunion erscheinen. Der vornehme Mann würde sich am ehesten als der bekehrte König von Aquensis erklären. Die Legende allerdings weiß nur vom bekehrten König von Marsilia. Auch daß Riemenschneider Magdalena inmitten der Wildnis auf einer wohlbehauenen Schwelle knieen läßt, setzt vielleicht einen Passus des lateinischen

MAGDALENA / PARIS, LOUVRE

[1]) „Maximinus ... oratorium solus ingressus. videt beatam Mariam magdalenam in choro adhuc stantem: eorum qui eam adduxerant angelorum. Erat autem spacio duorum cubitorum elevata a terra. ... Convocato igitur universo clero et sacerdote praedicto: corpus et sanguinem domini ab episcopo beata Maria magdalena cum multa lachrimarum inundatione suscepit." (fol. CXXII.). [2]) Die allerdings fast völlig erneut ist, so daß damit gerechnet werden muß, daß bei der Renovierung (1898) auf die Riemenschneiderreliefs zurückgegriffen wurde. Vgl. „Kunstdenkmäler von Unterfranken" Bd. 10, S. 164 u. 166.

BUSSE UND ERHEBUNG MAGDALENAS / MÜNNERSTADT

Textes voraus: der Ort, an dem sie dreißig Jahre blieb, sei von Engelshänden bereitet gewesen[1].

Von der Vorschrift weicht Riemenschneider in einem Punkte ab, indem Magdalena „von gewant gewolich cleydung" anhaben soll, er sie aber im Haarpelz, ganz wie im Schrein, darstellt. Auch hier offenbart sich die Freude an der Darstellung des Körpers. Der Passus der Vorschrift scheint hier nicht so sehr durch solche Bedenken, wie sie bei der Forderung des rauhen Gewands für die Magdalena des Schreins maßgebend waren, als durch den lateinischen Text veranlaßt. Dieser teilt anhangsweise eine zweite Version der Legende mit, in der erzählt wird, Magdalena habe den Priester, der ihre Erhebung hatte schauen dürfen, als er zu ihrer Höhle kam, um sein Gewand gebeten, es angezogen und mit sich zur Kirche getragen[2].

[1]) „angelicis manibus praeparato." (fol. CXXI r). [2]) „sacerdos dum ad eam venisset.

Als Letztes sollte Riemenschneider darstellen, „wy dye engel begraben die heylgen frauen sant marien magdalen“. In der Legende wird anders erzählt. Maximin ließ „eynen marmelsteynen sarch machen und leget Mariam Magdalenam darein und begrub sie gar mit grossen eren und andacht und wirdigkeyt“. Riemenschneider nimmt beides zusammen: Maximin legt mit den Engeln Magdalena in einen Sarg, der sich deutlich als steinerner Sarkophag zu erkennen gibt. Außer den Engeln läßt er noch den „guten Bruder“ mit andächtig gefalteten Händen zugegen sein. Im Glasfenster*[1] ist die Szene ganz ebenso gegeben, außer dem Bruder assistiert noch der vornehme Mann. Die Engel allerdings erscheinen dort kindhaft klein, nicht in voller menschlicher Größe.

BEGRÄBNIS MAGDALENAS / MÜNNERSTADT

Neben den Darstellungen aus der Magdalenenlegende verlangen die übrigen Figuren nur einige Bemerkungen. Wir geben zunächst wieder eine kurze Beschreibung der erhaltenen Stücke mit den entsprechenden Bemerkungen über das Verlorene.

Kilian (Tf. 17, 16), der rechts im Schrein stand, trägt „eyn bischoffliches gewant“, Mitra und Chormantel. In der Linken hält er den Bischofsstab, in der Rechten, die zugleich die hochgeraffte Dalmatika faßt, das erhobene Herzogsschwert, das der Bischof von Würzburg als Herzog von Franken führt. Diese Zeichen seiner Würde umgreifen die behandschuhten Hände mit festem Griff. Sein linkes Bein ist vorgesetzt, in leichter Kurve steigt die untersetzte Gestalt empor, beherrscht von dem Antlitz mit den strengen Zügen. Viele Falten haben sich zumal in seine Wangen gegraben und geben mit den schweren Furchen vom Mund zur Nase dem Antlitz etwas

reperit eam in cella clausam: qui ad ejus petitionem vestem sibi porrexit: quam induens in ecclesiam secum ivit.“ (fol. CXXII r).

[1]) Über dessen Erhaltungszustand s. o.

Durchlebtes. Unter den hochsteigenden Brauen blicken große durchseelte Augen hervor. Der abwärts geschwungene Mund zeugt von Milde.

Ganz anders Elisabeth (Tf. 18, 19), ehemals die linke Figur im Schrein. Eine zierliche Frau in weitem Mantel und großer Haube. Der eine Arm drückt die hochgezogenen Gewänder gegen den Leib, in den Händen hält sie locker eine „zynen Kandel" und „eyn weißbrot". Zu ihren Füßen kniet ein kleiner Krüppel mit einer Krücke, der almosenheischend die Hand zu ihr emporstreckt. Ihre Gestalt schwingt sich leicht aufwärts, gebrechlich steht über dem schlanken Hals das hübsche platte Köpfchen mit der mächtigen Haube, locker umrahmt von der Sendelbinde, die vor die Brust geworfen über die linke Schulter zurückfällt. Im Antlitz ein kleines Mündchen, ein schmales Näschen, nicht eben ausdrucksvolle Schlitzaugen.

Daß die Vorschrift Elisabeth „mit königlicher zyrheit" fordert, und Riemenschneider das fallen läßt, ward schon erwähnt. Das Verlangen der Vorschrift aber scheint durch das Elisabethfenster der Münnerstadter Kirche (auch aus der Mitte des 15. Jahrhunderts) veranlaßt, in dessen Bildern die Heilige immer mit der Krone erscheint[1].

Der thronende Gottvater (Tf. 23, 25)[2], ursprünglich in dem mittleren Gehäus über dem Schrein, bietet den toten Leib des Sohnes den Blicken dar. Hilflos hängt der gebrochene Körper zwischen den Knieen Gottvaters, mit festem und doch zärtlichem Griff unter den Armen gefaßt. Diese Arme mit ihren verkrampften Händen fallen steif herab, soweit vom Körper abgebogen, daß man im Toten noch den Gekreuzigten zu sehen glaubt. Die Kniee schleifen am Boden, der Kopf fällt schwer zur Seite. Christus ist nackt bis auf den Schurz, sein kümmerlicher Leib ein Bild des Schmerzes. Das Antlitz von Qual übergossen: über den geschlossenen Augen steigen gegen die Nasenwurzel hart aufeinandertreffend, die Brauen empor; der leicht geöffnete Mund ist wie im letzten Seufzer erstarrt. Ein knapper Bart umrahmt das Antlitz, über die schweren Flechten des Haars drückt sich die Dornenkrone. Über dem Leib des Sohnes erscheint das gekrönte Haupt Gottvaters in langem wallendem Bart. Seine Gestalt, soweit sie der Leichnam des Sohnes nicht verdeckt, verzehrt der weite faltige Mantel. So spricht nur das Antlitz, durchlebt vom heftigsten Schmerz: schreckhaft starren die Augen, die Brauen sind emporgezerrt, die Lippen verkrampft, tief furchen die Linien vom Mund zur Nase.

Die Vorschrift hatte in Gottvaters Schoß nicht den Leichnam Christi, sondern „eijn crucifix" verlangt; hierin wich also Riemenschneider ab. „Obern hewpt des crucifix" sollte „der heylich geyst in Gestalt einer tauben sweben"; diese ist verloren.

[1]) Kunstdenkmäler von Unterfranken Bd. 10 Fig. 132. [2]) Unsere Tf. 23 zeigt die Gruppe in ihrer heutigen Aufstellung in der Spitze des neuen Altars. Eine neuerdings von Gundermann (Photo 3010) vorgenommene Aufnahme zeigt die Gruppe herabgenommen, mit völligem Umriß und in richtiger Wendung (mehr von rechts), hat aber Mängel in der Zeichnung des Leibes Christi und der Hände Gottvaters, weswegen wir auf ihre Abbildung verzichteten.

Über dem Gnadenstuhl, „zu oberst im tabernackel in eynem besundern Geheuß", stand Johannes der Täufer (Tf. 22). Eine schlanke gebrechliche Gestalt. Über winkelig gesetzten Füßen baut sich der Körper in zierlicher Kurve hoch, die in der leichten seitlichen Neigung des Kopfes verklingt. Der Täufer trägt rauhes zottiges Gewand, um die Hüften mit einem Strick gegürtet, darüber den Mantel geworfen. Dieser fällt hinter der linken Schulter hinab und wird vorne straff von der linken Hand hochgezogen, die damit das Lämmchen unterstützt. Dieses stemmt sich mit den Hinterbeinen gegen den Leib des Johannes und wendet den Kopf nach ihm zurück. Auf dieses Lämmchen zeigt der gekrümmte Finger der Rechten. Der Gestus deutet die Worte an, die Johannes spricht: „Seht das lamb gots. seht der da abnympt die sünd der welt". Der Kopf des Täufers, von Bart und Haar in spiraligen Locken umstanden, ist schmal, der Mund im Sprechen leicht geöffnet, die Nase ein schmaler Grat. Über den geschlitzten ausdruckslosen Augen matte Brauenbogen. Etwas Lebensarmes, Verzierlichtes ist in der ganzen Figur.

Zu Seiten des Gnadenstuhls standen im Tabernakel in eigenen Gehäusen „ein hübsch marienbilde" und „der heylig sant Johanß der zwölfbotn und evangelist auch uff das zirlichst". Beide Figuren sind verloren[1]. Man hat sie in der Maria und dem Johannes (Tf. 33) erkennen wollen, die in der Münnerstadter Kirche heute am neuen Hochaltar aufgestellt sind[2]. Aber diese sind aus Buchenholz, nicht aus Lindenholz wie sämtliche Skulpturen des Riemenschneiderschen Altars, zudem aus wesentlich späterer Zeit. Sie sind nach Riemenschneiders eigenhändiger Kreuzigungsgruppe in Aub (Tf. 36, 34), einem Werk, das kaum schon zur Zeit des Münnerstadter Altars entstanden sein dürfte, kopiert[3] und übersetzen dessen sprudelnden lebendigen Stil ins Gestillte und Beruhigte. Die lahmere Hand des Kopisten anstatt eines zeitlichen Unterschieds für diese Wandlung verantwortlich zu machen, geht nicht an, da die Volkacher Muttergottes im Rosenkranz (Tf. 35), die von demselben Schnitzer gearbeitet sein muß[4], auch erst in den zwanziger Jahren[5] entstanden ist.

[1]) In der Beschreibung von 1613 sind sie nicht erwähnt; aber diese übergeht auch Johannes der Täufer. Man kann also nicht schließen, sie wären gar nicht zur Ausführung gekommen. [2]) Früher am Choreingangsbogen; vor 1889 an der Rannunger Talkirche, wohin sie vielleicht schon bei deren Erbauung (1714) aus der Pfarrkirche gekommen waren. Höhe je 140 cm. Neu bemalt. S. Weber[3] S. 146, dagegen Tönnies S. 242. [3]) Vgl. Adelmann, a. a. O. S. 76. Die Auber Gruppe ist ziemlich beschädigt. Das Haar des Johannes abgearbeitet. Ursprünglich wohl wie bei der Münnerstadter Figur; auch der Johannes im Dettwanger Altar zeigt einen großen Haarkranz. An Maria ist die ehemals vom Halstuch verhüllte Kinnpartie und die Fußspitze ergänzt. Ergänzungen am Sockel des Johannes. Christi Arme angestückt, aber alt; das Kreuz neu. Die rechte Locke an Christi Haupt, auf unserer Abb., Tf. 36, noch vorhanden, verloren. Höhe Christi (vom Scheitel bis zu den Zehen) 130 cm. Höhe des Johannes 124, der Maria 119 cm. [4]) Man vergleiche nur ihr Antlitz, den Mund, die Nase mit dem breiten Sattel, den Schnitt der Augen mit dem Antlitz der Münnerstadter Maria, die gemäß dem andern Vorwurf dieselben Formen ins Schmerzliche verändert zeigt. Auch die Hände, weich und leise bewegt, und die Besonderheiten der Faltengebung, schwer und füllig im Obergewand, in Kopftuch und Untergewand stabartig dünn, stimmen überein. [5]) 1522—1524. S. Archiv f. Untermainkreis 2, I, S. 87.

JOHANNES MIT KELCH/MÜNNERSTADT

Wir wissen, daß auf einem „Schwibbogen" zwischen Chor und Langhaus der Münnerstadter Kirche sich eine Kreuzigungsgruppe befand, von deren Kruzifixus sich das Haupt (Tf. 38), in einen barocken Gekreuzigten eingesetzt, erhalten hat[1]. Dieser Kopf, eine Vergröberung des Auber Christuskopfes (Tf. 37) geht stilistisch vollkommen mit den beiden Münnerstadter Figuren zusammen[2], so daß es als gewiß erscheinen darf, daß auch diese zur Kreuzigungsgruppe gehörten.

Ein Johannes Evangelista mit Kelch* am neuen Altar kann keinesfalls schon Anfang der neunziger Jahre entstanden sein und kommt schon deshalb nicht als zum Hochaltar gehörig in Frage. Auch ist Johannes mit Kelch als Gegenstück Mariens nicht wahrscheinlich[3].

Unden in dem sarch under dem corpus darin sollen sten die vier evangelisten mit brustbilder". So verlangt die Vorschrift. Aber da sich Büsten der Evangelisten von Riemenschneider nicht erhalten haben, so gelten diese Stücke als verloren. Jedoch fragt sich, ob „evangelisten mit brustbilder" wirklich Büsten und nicht etwa Evangelistenfiguren samt den zugehörigen Symbolen bezeichnen soll[4], und selbst wenn das unmöglich erscheint, ob Riemenschneider nach den vielen sonstigen Abweichungen von der Vorschrift, die sich feststellen lassen, wirklich Brustbilder ausgeführt hatte. Die Beschreibung von 1613 meldet „im Pedal die 4 Kirchenlehrer, hübsch groß geschnitzt und gemalt". Daraus ist wenig zu entnehmen. „Kirchenlehrer" ist gewiß ein Irrtum, nachdem sich diese Beschreibung auch sonst in den Benennungen vergreift, Elisabeth als Maria Magdalena bezeichnet. Das „gemalt" bezieht sich auf die Fassung des Veit Stoß. Das „hübsch groß

[1]) Vgl. Anh. 11 und Reininger, a. a. O. S. 82. [2]) Wie auch mit der Volkacher Muttergottes. Vgl. die Ähnlichkeit zwischen den Haarsträhnen des Münnerstadter Christuskopfes und den ebenso bewegten Haarsträhnen der Volkacher Muttergottes. [3]) Die Figur schließt sich offenbar an Riemenschneiders Johannes Ev. an der Marienkapelle (1. Jahrfünft d. 16. Jahrhunderts, heute im Dom) an. Sie gehört zu einer Gruppe von Werken, die zwischen Riemenschneider und dem Meister des Thalheimer Altars (Abb. bei Gröber, Schwäbische Skulptur der Spätgotik, München 1922, Abb. 28) stehen und alle diese gebauschten Falten zeigen. Die Figur wurde neuerdings in richtigerer Wendung als auf unserer Abb. (mehr von rechts) aufgenommen (Photo Gundermann 3014). [4]) Hinweis R. Sedlmaiers.

geschnitzt" aber sagt nichts darüber aus, ob es sich um Brustbilder oder ganze Figuren handelt. Ganze Figuren der vier Evangelisten von der Hand Riemenschneiders, sitzend, und offenbar aus dem Sarg eines Altars stammend, befinden sich im Berliner Museum. Daß ihrem künstlerischen Charakter nach diese Figuren in der gleichen Zeit wie der Münnerstädter Altar entstanden sein müssen, davon wird später zu sprechen sein. Aber auch ihre Maße, das Lindenholz, die Lavierungen und nicht zuletzt die Farbreste, die eine Fassung von der Art des Veit Stoß erweisen[1], stimmen mit der Annahme der Herkunft aus dem Münnerstadter Altar zusammen. Wie von den übrigen Skulpturen so sei von diesen, die wir als zugehörig zum Münnerstadter Altar betrachten müssen, eine kurze Beschreibung gegeben.

Die vier Figuren müssen von links nach rechts in der Folge: Matthäus, Lukas, Markus, Johannes im Sarg gestanden haben. Die beiden Randfiguren Matthäus und Johannes sitzen fast im Profil, die beiden mittleren Figuren ziemlich frontal.

Matthäus (Tf. 27, 31) hält die geöffnete Schriftrolle auf dem Knie, schaut auf und diese Emporwendung des Antlitzes wird unterstützt durch die in mitteilendem, lehrendem Gestus erhobene eine Hand[2]. Ein Mantel umschlingt über dem schlichten Ärmelrock seinen Körper, läßt nur die eine Schulter frei und schwingt sich vom Rücken her über die Kniee. Der Kopf ist breit gebaut aber von hageren Formen, Stirn und Nase springen kräftig vor. Ein Bart umspielt das Antlitz, das Haupthaar fällt in lockigen Wellen bis auf die Schulter. Die Züge sprechen innere Erregung aus, die Brauen sind zusammengezogen und wölben sich vor, die Flügel der Nase sperren sich, der Mund schwingt stark nach oben.

Lukas (Tf. 28, 26) sitzt sinnend, ganz nach vorn gewendet, nur seine Beine weichen leicht zur Seite. Neben ihm kniet der Stier, den Kopf ihm zugedreht[3]. Lukas' Linke liegt auf dem Nacken des Tieres. Die Rechte hält mit nervigem Griff unter einem Mantelzipfel ein großes Buch auf dem ausgebogenen rechten Oberschenkel. Sein Haupt neigt leicht zur Seite, sein Blick geht abwärts. Die Neigung des Hauptes unterstreicht der Fall des Mantels, der von der einen Schulter in einer Kaskade heftiger Falten herabrauscht. Er liegt über einer Art Kutte und diese über einem Ärmelkleid; es ist am Hals mit Pelz besetzt, darunter stößt das Hemd vor. Das Haupt deckt eine hohe steife Kappe, unter der kurze fliegende Locken hervorquellen. Das Antlitz hat den Ausdruck des nach innen Gewandten, Versunkenen. Es ist bartlos, mit kleinem Kinn, schmalem feinem Mund, kräftiger Nase und Stirn. Die Augen sitzen leicht schräg, blicken mild. Auch wie die Hand auf dem Nacken des Tieres liegt, ist voll Milde. Den Körper durchlebt die Spannung der Meditation: in der Hand auf dem Buch kommt sie verdichtet zum Ausdruck.

[1]) Vgl. Voege, a. a. O. S. 99. Die Versilberung der Figuren dürfte gleichzeitig mit der Barockisierung des Altars erfolgt sein. [2]) Ihre Finger offenbar falsch ergänzt. Von der anderen Hand ist der Daumen neu. [3]) Das eine Horn und Ohr ergänzt.

Markus (Tf. 29) sitzt lesend in stiller Betrachtung in einem Armstuhl, ganz nach vorn gewendet, das Haupt leicht zurückgeneigt. Das Buch liegt ihm im aufgebogenen Arm, die Linke übergreift es von oben[1], die Rechte unterstützt es leicht[2]. Neben ihm liegt der Löwe still und geduldig, den Kopf erhoben, die eine Tatze ausgestreckt[3], die andere einwärts gebogen. Der Lesende neigt sich nicht nach der Seite des Tiers wie Lukas. Er trägt einen fußlangen Rock mit breitem, die Schultern deckendem Pelzkragen und weiten Ärmeln. Der seines rechten Arms staut sich auf der Lehne des Stuhls. Das Haupt deckt über kurzen Locken eine hohe Kappe, ähnlich der des Lukas, aber aus weichem, nachgiebigem Stoff. Das bartlose Antlitz breit wie das des Matthäus, aber von fleischigen kräftigen Formen. Eine kurze klobige Nase, stumpfes Kinn. Die Augen liegen leicht schräg von kleinen, leisen Falten umspielt. Ihr Schnitt wie der schmale genießende Mund von großer Feinheit. Auch die Wangen füllig, aber durchformt. Ein in Ruhe Gealterter, dem stille Beschaulichkeit eignet.

Auf einer Bank mit Lehne, an die im rechten Winkel ein Lesepult anschließt, sitzt Johannes (Tf. 30, 32), in die Ecke gedrückt, den Oberkörper leicht vorgeneigt; er liest in dem Buch, das aufgeschlagen auf dem Pult liegt[4]. Seine Linke[5] hält mit den Fingerspitzen die Buchseite, die Rechte, auch aufs Buch gelehnt, ist leicht gehoben[6]. Die Füße hat er nicht gekreuzt wie die übrigen Evangelisten, sie ruhen nebeneinander auf dem Rasenboden, der als flacher Sockel unter allen vier Figuren gegeben ist. Johannes' Füße sind bloß, stecken nicht in spitzen Schuhen wie die der andern. Über dem Ärmelkleid umhüllt ihn der Mantel, er liegt über beiden Schultern und fließt vorne in glattem Fall bis auf den Rasenboden, wo sich sein Ende bricht und einrollt. Johannes' Antlitz ist schmal und fein, steil gebaut mit hoher Stirn, bartlos, aber von einer schwer bis auf den Nacken rauschenden Lockenfülle umflossen. Die Nase lang und leise geschwungen, der Mund fein, mit ausgeprägter Schwingung. Die Brauenbogen ohne Schärfe, die Augen, von reiner Mandelform, stehen leicht schräg. Die Nasenflügel dünnwandig, die Wangen gestrafft. Der Ausdruck voll Adel, von einer leisen, scheuen Ergriffenheit. —

Die Anordnung der Figuren im Sarg in der Folge unserer Beschreibung wird bewiesen durch den geschlossenen Kontur des Matthäus und Johannes auf den abgewendeten Seiten, der sie als Außenfiguren kennzeichnet. Das

[1]) Ihr Ringfinger vom Mittelglied ab und der kleine Finger ergänzt. [2]) An ihr sämtliche Finger plump, aber doch wohl im wesentlichen richtig ergänzt. [3]) Diese ergänzt. [4]) Das obere linke Eck des Buchs und die Füllung der vorderen Pultwand ergänzt. Sie enthielt wohl ursprünglich eine kleine Tür wie an dem Pult der Riemenschneiderschen Verkündigungsmaria aus Alabaster im Besitz von Frhr. Max von Goldschmidt-Rothschild-Frankfurt a. M. zu sehen ist. [5]) Völlig ergänzt bis auf den Nagel des dritten Fingers, der die Ergänzung als im wesentlichen richtig erweist. [6]) Die drei ausgestreckten Finger vom Mittelglied ab ergänzt. Vielleicht hielten sie den Federkiel. Die linke Hand müßte dann das Tintengefäß gehalten haben. (Vgl. etwa Hermann Rodes St. Lukas im Lübecker Museum: Burger-Schmitz-Beth, Die deutsche Malerei, Tf. XXXI.)

zugegeben versteht sich die Folge der beiden anderen Figuren von selbst. Sie sitzen frontal, aber doch mit leichter Wendung, bei Lukas nach links, bei Markus nach rechts, so daß sich zwei in sich geschlossene und doch verbundene Gruppen bilden lassen. Die Lücken zwischen Matthäus und Lukas einerseits,Markus und Johannes andererseits waren wohl durch die verlorenen, schwebenden Attribute des Matthäus und Johannes, den Engel und den Adler, gefüllt, was die Gruppen in sich noch fester zusammenschloß. Die Rhythmik des Ganzen wird die Bekrönung noch angespannt haben.

Die Vorschrift, da sie Brustbilder im Auge hatte, hatte sich auch die Anordnung und Art der Attribute anders gedacht. Vor jedem Evangelisten sollte mit einem Pulte „sein tire", worunter auch der Engel verstanden wird, zu stehen kommen. Engel, Löwe und Stier (dieser als Ochse benannt) sollten knieend, Stier und Löwe „mit flugel" gebildet werden. Ein Pult hat ja nur Johannes, und Engel und Adler müßten, so sie vorhanden waren, schwebend gedacht werden.

STILISTISCHE UNTERSUCHUNG

Schon der Versuch einer Beschreibung erweckt den Eindruck, daß nicht alle Teile des Altars eines Charakters sind. Man wird weder im Gastmahl noch im Noli me tangere, noch in der Erhebung in die Lüfte eine Gestalt zierlich nennen können, wogegen Elisabeth oder Johannes der Täufer diese Bezeichnung, mit der die Spätgotik schlechthin den Begriff von Kunst verband, geradezu fordert. Die genannten Szenen sind über das Zierliche hinausgewachsen, sie haben durchgehends einen leisen innigen Ton, gegen den der Empfindungsausdruck Elisabeths oder des Täufers leer erscheint, von dem aber auch Kilian und der Gnadenstuhl wie die Szenen des linken Flügels, Kommunion und Begräbnis, sich unterscheiden. In diesen Stücken ist der Ausdruck beseelter als bei Elisabeth und Johannes dem Täufer, aber nicht leis und innig, eher grob und stark. Es ist die Sprache von Gehilfen, die uns hier entgegenkommt und sich vom Tenor Riemenschneiders absetzt, den rein nur die Reliefs des rechten Flügels und die Mittelgruppe tragen; an sie muß man sich halten, will man ihn bestimmen. Die Evangelistenfiguren, da sie urkundlich nicht als zum Altar gehörig bezeugt sind, mögen trotz ihrer unzweifelhaften Eigenhändigkeit vorerst beiseite bleiben.

Für die drei Szenen, mit denen wir die Untersuchung beginnen, Gastmahl, Begegnung im Garten und Erhebung in die Lüfte, bestand eine bildliche Tradition, so daß man im Vergleich mit Riemenschneider zum Teil ebenbürtigen Darstellungen (Schongauers, des Hausbuchmeisters) umso deutlicher erkennen kann, worin der Kern der Riemenschneiderschen Kunst besteht. Man ist zu solchen Vergleichen um so mehr berechtigt, als der Kunst dieses Zeitalters das Zurückgreifen auf ältere Vorbilder etwas Selbstverständliches war. Zumal die Kupferstiche waren geradezu dafür gemacht, in den Werkstätten als Vorlageblätter zu dienen. Unser Begriff vom künstlerischen Eigentum bestand nicht, der Künstler fühlte sich nicht gehemmt, wenn er sich an ein herkömmliches Schema anschloß, sein Eigenes konnte er auch innerhalb der übernommenen Komposition entwickeln.

Unter den drei genannten Szenen stellen wir das Noli me tangere (Tf. 8, 12) voran. Riemenschneiders Komposition ist dem Stich Schongauers* verwandt, was noch deutlicher wird, wenn man beide Darstellungen irgend einer dritten etwa der Herlins im Nördlinger Museum* vergleicht, der etwas völlig anderes aus dem Text geformt hat: Magdalena sucht hier mit beiden Händen Christi Füße zu umgreifen, während Schongauer und Riemenschneider den Vorgang viel zarter fassen: scheu greift Magdalenas Rechte gegen Christus hin, sucht zaghaft seine Nähe ohne ein bestimmtes Ziel[1].

[1]) Im Riemenschneiderschen Relief ist an der Rechten Magdalenas der Daumen, Zeige- und Mittelfinger vom Mittelglied ab, das hinterste Glied des vierten Fingers ergänzt; der kleine Finger fehlt. An der Rechten Christi ist Zeige- und Mittelfinger ergänzt. Vöge, a. a. O., S. 97, bietet keine genauen Angaben.

MARTIN SCHONGAUER / NOLI ME TANGERE

Über die Verwandtschaft im Hauptmotiv hinaus stimmt wenig in Riemenschneiders Relief mit dem Schongauerschen Stich zusammen. Haltung und Gewandung der Figuren im Einzelnen, auch die ganze Landschaft ist verschieden; ein Motiv nur kehrt auffallend verwandt wieder: das Zusammenspiel der drei flatternden Enden der Siegesfahne, und da wir wissen, daß Riemenschneider entgegen der Vorschrift die Siegesfahne statt dem Grabscheit gewählt hatte, so liegt es nahe, doch an eine Einwirkung des Schongauerschen Stiches auf Riemenschneiders Komposition zu denken. Umso dienlicher ist gerade hier, wo eine bestimmte Berührung gegeben scheint, der Vergleich.

Zunächst das Verhältnis der Figuren zur Bildfläche: bei Schongauer sitzen sie locker im Quadrat der Rahmenlinie, Riemenschneider setzt sie so in das

HERLIN / NOLI ME TANGERE / NÖRDLINGEN

Hochrechteck des Reliefs, daß ihre Gewänder seitlich überschnitten werden. Das macht die plastische Klarheit der Gestalt zunichte. Ferner zwingt Schongauer das Auge auch durch die Art der Gewandbehandlung die Gestalt als etwas Rundes zu erfassen, während Riemenschneider seine Faltenhöhen und -täler ganz in der Bildfläche ausbreitet, was allein schon einen andern Formwillen beweist.

Bei Schongauer stehen die Gestalten in einer Landschaft mit ziemlich niedrigem Horizont; Christus schneidet hoch über ihn empor, ein Viertel des Blattes wird vom Himmel eingenommen. Riemenschneider hingegen füllt mit der Landschaft die ganze Höhe des Reliefs. Bei Schongauer fühlt man die Landschaft als das Ebene, auf dem die Figuren als das Erhobene ragen. Die Haltung der Figuren, die deutlich die Vertikale betont, steigert diesen Eindruck. Gar nichts davon bei Riemenschneider: es fällt schwer, seine Figuren von ihrem landschaftlichen Hintergrund auch nur abzulösen. Dabei hat Riemenschneider dieser Landschaft in dem schräg in die Tiefe stoßenden Bretterzaun ein Motiv eingefügt, das den Eindruck der Erstreckung in die Ferne verstärken müßte. Aber es bleibt isoliert; der Fluchtpunkt der Schrägen des Zauns und des Dachs der Pforte liegt weit rechts, ein gutes Stück unter dem oberen Bildrand, so daß der oberste Streifen Landschaft nicht anders denn als stark bergig ansteigendes Gelände aufgefaßt werden müßte, wenn überhaupt dieser Fluchtpunkt für eine räumliche Vorstellung des Ganzen maßgebend wäre wie bei Schongauers reifen Blättern. Gerade das widerstrebt Riemenschneider; er will weder den Eindruck des Räumlichen noch der Ausgewogenheit innerhalb der gegebenen Bildbegrenzung. Er breitet die Dinge in die Fläche und setzt sie in rhythmischen Zusammenhang, der sich über die Bildbegrenzung hinaus fortzusetzen scheint. Der Ausschnitt wird ein mehr zufälliger, wie schon die Überschneidung der Gewänder beweist. Es quillt über die Ränder und das Auge muß diesem Quellen folgen.

Riemenschneider steht mit dem Verzicht auf das Räumliche und das Wohlausgewogene des Bildfeldes, wie es Schongauer gesucht hatte, nicht allein. Adam Kraft und Veit Stoß — um bei den Plastikern zu bleiben — schaffen in diesen Jahren Werke von ganz verwandter künstlerischer

Anschauung. Mit diesen Künstlern hat Riemenschneider auch gemein den neuen Begriff vom Menschen, der sich anfangs der neunziger Jahre durchzusetzen beginnt. Schongauers Gestalten waren zierliche zerbrechliche Geschöpfe. Die Menschen Riemenschneiders sind auch von feinem edlem Bau, aber doch von einem stärkeren Leben durchpulst, das ihren Formen ausgeglichenere Fülle gibt und an die Stelle der manirierten Bewegungen Schongauers den Adel einer neuen Natürlichkeit treten läßt. So kommt es, daß Haltung, Gestus, Antlitz einen Ernst auszuströmen vermögen, den Schongauer nirgends mitteilt. Ein Arm, wie der Magdalenen entgegengestreckte Christi, ist bei Riemenschneider eine gestillte ruhige Form, durch die ein gleichmäßiger Lebensstrom von der Schulter bis in die letzte Fingerspitze fortfließt, bei Schongauer knackt es in allen Gelenken, jedes Fingerglied ist scharf gebrochen, als würde der kurzatmige Rhythmus, der durch seine Körper geht, in diesen äußersten Spitzen erst ganz lebendig. Dem entspricht, daß der Kontur, der bei Schongauer die Form in einer scharfen Linie umreißt und auch bei Riemenschneider deutlich von ihrem Untergrund absetzt, nicht knorrig-hüpfend hinläuft, sondern ruhig-klar die Form umschreibt. Der Gegensatz macht sich auch in der Bildung des Antlitzes geltend. Schongauers Christus zeigt eine leuchtende Stirn, darunter die kleinlich-verzierlichten Formen von Augen, Nase und Mund. Bei Riemenschneider überwiegt die Stirne nicht und jede einzelne Form ist voller und in natürlicherem Zusammenhang mit den Nachbarformen gegeben. Zugleich ist bei Riemenschneider das Flimmernde, Erzitternde verschwunden, das bei Schongauer den Eindruck bestimmt und nicht allein im Metallischen des Kupferstichs liegt, sondern schon in der Auffassung der Formen: wie zufällig kräuseln sich in Christi Stirne ein paar Härchen, während Riemenschneider Christi Haar klar gescheitelt zur Seite fallen läßt. Die größere Auffassung der Dinge wirkt über die Darstellung des Menschen hinaus auf die Darstellung aller Form: ein Bäumchen wie das Riemenschneiders, mit gestrecktem Stamm, das Laub der Krone in festen Massen zusammengehalten, findet man nirgends in Schongauers Stichen; daß statt des Flechtzauns Riemenschneider einen ruhig fortlaufenden Bretterzaun darstellt, statt des zierlichen Stäbchens der Kreuzesfahne einen kräftigen Stab[1], gehört auch hieher.

Auffallend turbulent ist bei Riemenschneider nur die Behandlung der Gewänder. Zwar sind große Faltenmotive gegeben und untereinander in rhythmischen Zusammenhang gesetzt, aber da alles flächig sich ausbreitet und das Gewand nicht wie bei Schongauer das Gerundete der Form zu verdeutlichen sucht, so behält es ein Eigenleben, das in Schongauers Stich sich nur auf das kleine Faltengeplätscher beschränkt, hier aber das Gewand

[1]) Das Kreuz beim Relief verloren. Das obere Stück des Stabs gebrochen, aber alt; oben abgeschnitten. Die Hand, die den Stab umfaßt, über den Handrücken weg samt den Fingern ergänzt.

als Ganzes erfüllt: Magdalenens Schleiertuch hebt sich eigenwillig, Christi Mantelende schlingt sich in einer großen Kurve. Aber auch diese Motive sind in die Bildfläche eingebunden, ihre Kurven bewegen sich alle in einer Ebene. Die Hinterschneidungen Schongauers sind mit Sorgfalt vermieden: Magdalenens Schleiertuch fliegt vor ihr vorbei, nur unter dem Arm durchgezogen, und die Siegesfahne flattert über Christus, nicht hinter ihm. Das Verlangen nach klarer Ausbreitung in der Fläche bestimmt auch die Darstellung des Körpers: Magdalenens linke Hand wird man bei Schongauer nicht auf den ersten Blick finden, sie lockt in die Tiefe, hilft die Figur plastisch-räumlich zu erfassen. Bei Riemenschneider sieht man diese linke Hand sofort — sie hält nicht das Tuch, sondern liegt auf der Salbendose — und mit ihr ist der ganze linke Arm sichtbar gemacht.

Schon im Vergleich der Vorschrift mit der Ausführung der Reliefs fanden wir, daß Riemenschneider die nackte Gestalt gibt, wo er nur kann. Auch hier hat er im Gegensatz zu Schongauer Christi Leib in der ganzen einen Hälfte nackt gegeben [1]. Es fällt auf, wieviel der Kontur sagt, auch der Binnenkontur, etwa in der Zeichnung der Brust- und Bauchmuskulatur oder des Kniegelenks, und wie wenig plastische Anregung trotzdem die Vorstellung empfängt. Gerade hierin ist das Besondere, wenn man will: Befangene der flächigen Anschauung Riemenschneiders deutlich. Er stellt nicht in Richtungsgegensätzen bewegte Körper in die Fläche ein wie die Künstler der Generation Dürers, sondern Körper, die selber schon in der Fläche ausgebreitet sind.

Hat die bisherige Untersuchung im wesentlichen dazu gedient den Anschauungsmodus Riemenschneiders festzustellen, so möge zuletzt noch der besondere Gehalt von Riemenschneiders Schilderung des Vorgangs gegenüber der Schongauers angedeutet werden. Es entspricht dem Wesen von Schongauers plastischer Anschauung, daß er die knieende Magdalena durch eine Erdstufe in Gleichgewicht zu dem stehenden Christus setzt. Riemenschneider verzichtet darauf und gibt beide Gestalten auf derselben Rasenfläche, so daß Christus über Magdalena aufwächst und sich zu ihr neigen muß, indem er sich zu ihr wendet. Christus aber spricht nicht nur mit Blick und Hand zu Magdalena, sondern steht ihr in ganzer Gestalt zugewendet. Und wie er den Mantel umgelegt hat und Magdalena kniet — nicht auf beiden Knieen, sondern das äußere aufgestellt —, schließt die Figuren wie unter einem Zelt zusammen. Christi Hand wehrt nicht von oben her über der Magdalenas, sondern noch in der Abwehr begegnet sie der ihren, so wie von ferne Blick in Blick sinkt [2]. Der schräge Bretterzaun aber, der sich als räumliches Motiv gar nicht verstehen lassen wollte, begleitet diese Begegnung von Blick und Händen mit großem Nachdruck.

[1]) Für die Stellung vgl. Schongauers Geißelung. [2]) Beider Augenpaare liegen in derselben Schräge. Man vergleiche dagegen das plastisch-räumliche Ineinander der Blicke bei Schongauer.

GASTMAHL BEI SIMON UND ERHEBUNG MAGDALENAS / AUS DEM HEILIGENLEBEN VON 1488

Wir wiesen schon darauf hin, daß das Gastmahlrelief Riemenschneiders (Tf. 7,6) mit dem Holzschnitt der 1488, zwei Jahre, bevor Riemenschneider der Münnerstadter Auftrag wurde, erschienenen Kobergerschen „Heiligenleben“* in der gleichmäßigen Austeilung der Personen um alle vier Tischseiten übereinstimmt. Auch in ein paar weiteren Grundzügen der Komposition treffen sich beide Darstellungen, in der Einstellung der Tischfläche in die Bildmitte und dem Zusammenlaufen der seitlichen Tischkanten auf einen ungefähr in der Mittelachse liegenden Fluchtpunkt hin, woraus sich eine große Beruhigung der Komposition ergibt gegenüber dem sonst üblichen, abrupt nach einer Seite drängenden Schema, wie es z. B. der Holzschnitt in der Waltherschen Biblia pauperum von 1470* zeigt.

Der Vorgang spielt bei Riemenschneider in einem Gemach, das sich zwischen schlanken Stützen öffnet, die über geschwungenen Streben einen wagrechten Balken tragen, der zugleich die Decke des Raums nach vorn abschließt. Diese rahmende Kulisse ist sehr schmal gehalten: von den schlanken Pfeilern ist kaum mehr als die verkürzten inneren Seitenwände sichtbar, das übrige schneidet ab, da ja das Relief in der ursprünglichen Aufstellung ohnedies noch in einer rahmenden Fassung lag. Die Rückwand des Gemachs, von zwei rundbogigen Fenstern durchbrochen, steht parallel zur Bildfläche und außer Boden und Decke ist auch noch ein Stück der rechten Seitenwand mit einem breiten rundbogigen Fenster zu sehen. Der Fluchtpunkt liegt hoch oben an der Rückwand, um einiges aus der Mitte nach links gerückt. Dadurch wird die Decke sehr verkürzt, der Boden und die Tischplatte stark ausgebreitet. Der Tisch ist so gestellt, daß seine Querkanten gleichlaufen mit den Querkanten des Raums und der Bildfläche, seine Längskanten laufen aufeinander zu; durch diese Stellung wie durch seine den ganzen Raum beherrschende Größe und die quadratische Form

gibt er der ganzen Komposition etwas Geschlossenes. Daß vom Raum nur eine Seitenwand sichtbar ist, vermag diese Geschlossenheit nicht zu zerstören, zumal nach der anderen Seite das Relief, wenn es im Altarganzen gedacht wird, an dem Schrein Halt findet. Zudem wird diese Seitenwand kaum bemerkt, da das Fenster — die einzige, aber schwer ins Gewicht fallende Durchbrechung der Konstruktion auf einheitlichen Fluchtpunkt hin — unverkürzt in dieser sitzt, gerade als läge es in der Rückwand[1]. Das Fenster, plastisch ausgeschnitten, wirkt aber stärker als die feinen Kerblinien, die die Kanten des Raums bezeichnen sollen und gibt mit den anderen Fenstern zusammen den Eindruck einer einheitlich die ganze Breite des Reliefs durchlaufenden Rückwand. Als bloßen Fehler darf man diesen Verstoß gegen die perspektivische Konstruktion nicht ansprechen. Es liegt nach den Beobachtungen, die man am Noli me tangere machen konnte, der Wille zugrunde, die Tiefenentwicklung des Raums nicht aufkommen zu lassen. Das ist voll erreicht; die eine Durchbrechung der perspektivischen Konstruktion bewirkt, daß kein wirklicher, kubischer Raum empfunden wird wie dann, wenn man jenes Fenster mit der Hand abdeckt, — die Rückwand klebt an den obersten Figuren, die ganze Komposition bleibt in der Fläche.

Riemenschneider gibt das Gemach mit Decke und nur einer Seitenwand, während der Holzschnitt von 1488 keine Decke, aber beide Seitenwände darstellt. Das liegende Format des Holzschnitts im Gegensatz zu dem stehenden Rechteck des Reliefs bietet dafür keine zureichende Erklärung, ebensowenig wie für die Wahl stärkerer Obersicht im Relief, die die Streckung der Tisch- und Bodenfläche bewirkt. Die eigentliche Erklärung liegt in den verschiedenen künstlerischen Absichten. Der Holzschnitt schließt durch die Art seines Ausschnitts den Raum nach der Tiefe auf. Gerade der Mangel der Decke, die im Relief, so schmal sie ist, der verkürzten Tischfläche unten ein wirksames Gegengewicht entgegensetzt, läßt den Blick an den Schrägen der Tischfläche jäh in die Tiefe laufen. Diese Tischfläche ist als ebene gelagerte Form allem Aufrechten entgegengesetzt, eine Wirkung, die im Relief nicht eintritt. Hier bleibt das wichtigste ihre Ausbreitung in der Bildebene, weil die in die Tiefe weisende Überschneidung der Tischkante durch Magdalenens Kopf und die Belastung der Tischfläche durch das Hineinliegen der Arme Simons fehlt. Freilich ist bei starker Obersicht die eigentlich räumliche Wirkung schwieriger zu erreichen, aber Riemenschneider zielt gar nicht auf sie hin, sonst würde er nicht jede Durchschneidung der vorderen und hinteren Tischkante sorgfältig vermeiden, wogegen er die seitlichen nach hinten führenden Kanten durch die Gesten Christi und des Mannes ihm

[1]) Die Fensterbrüstung samt der Wand darunter ist ergänzt bis auf ein Stück ganz links, das ihren (in der Bildfläche) wagrechten Verlauf unzweifelhaft macht. Auch über dem Fenster ist ein ziemliches Stück Wandfläche bis an den oberen Rand des Reliefs hinauf eingesetzt, in voller Breite des Bogens, so daß nicht mit Sicherheit feststeht, ob das Fenster sich wirklich in dem einen großen Bogen und nicht etwa in zwei schmäleren öffnete. Vgl. B. Oppenheim, a. a. O., Verz. Nr. 7.

gegenüber vielfach zerstückelt. Vollends wird aber die Verkürzung des Tisches nicht durch die Flucht zweier Seitenwände verstärkt, im Gegenteil, wir haben gesehen, wie die Tiefenbewegung selbst der einen Seitenwand aufgehoben wird.

Und nun zu den Figuren. Während der Holzschnitt von diesen im Ganzen gleichmäßig gefüllt wird, gilt das nicht für das Relief. Die Schrägbewegung von Magdalena zu Christus empor ist hier beherrschend geworden, gipfelnd in der Gestalt des Wein einschenkenden Jünglings, dem auf der anderen Seite nichts das Gegengewicht hält als höchstens das Fenster über Judas. Das linke untere Eck des Reliefs aber ist völlig leergelassen. Diese Leere unter Christus hebt ihn mehr heraus, als ein Heiligenschein vermöchte. Es fragt sich, ob diese Schrägbewegung im Sinn einer Tiefenstaffelung der Figuren wirkt. Der Holzschnitt hat die Schrägbewegung nicht und dennoch schichten sich seine Gestalten deutlich im Raum; im Relief dagegen verspürt man kein Absetzen der Gestalten voneinander und schon gar nicht ein wirkliches räumliches Hintereinander. Man muß diesem Eindruck im Einzelnen nachgehen. Magdalena überschneidet im Holzschnitt den Tisch und ist so für das Auge ganz anders als v o r dem Tisch knieend deutlich wie im Relief. Aber auch wie der vorgezogene Mantelzipfel im Bogen einwärtsschlägt, die Stellung der Hände, die Wendung des Kopfes, das alles wirkt im Sinn einer Ausdehnung, läßt die Figur als plastisch empfinden. Im Relief ist die Figur streng ins Profil gebracht. Nicht nur der Kopf, der ganze Körper, der Arm, das knieende Bein, selbst der vorwärtsgeschlagene Mantelzipfel stellt sich in die Reliefebene ein. Eine solche Hand wie die Linke Magdalenas mit den bis auf den Daumen zusammengeschlossenen Fingern drückt diesen Stilwillen in voller Reinheit aus. Kein zufälliger Gestus, denn er findet sich im gleichen Relief nochmals an gewichtiger Stelle: in der Hand Christi, die zu Judas spricht[1]. Dieser Gestus zeigt, daß das flächig-strenge Wesen des Riemenschneiderschen Stils einem neuen Gefühl für menschliche Würde entstammt, das man in dem Holzschnitt von 1488 wie überhaupt bei den Vorgängern Riemenschneiders vergeblich suchen wird. Es ist nicht der bloße Redegestus — dem die gekrümmten Hände mit gebogen vorgestrecktem Zeigefinger im Holzschnitt verglichen werden müssen —, was sich gewandelt hat: der ganzen Gestalt gibt Riemenschneider etwas hoheitsvoll Gehaltenes. Wie aufrecht sitzt Christus, wie stark wirkt die reine Vertikale seines Antlitzes, gerade weil sie einzig im ganzen Relief ist.

Christus streckt im Holzschnitt Magdalena den bildinneren Fuß hin, was eine durch und durch plastische Figur ergibt, aber ohne die Würde, die Riemenschneider von der Gestalt fordert. Christi Stellung tiefer im Raum wird durch diese verkreuzte Bewegung deutlich empfunden, auch wenn nicht der Überhang des Tischtuchs den Eindruck noch verstärken würde. Im Relief bietet Christus Magdalena den bildäußeren Fuß und da wiederum

[1]) Vierter und kleiner Finger der Rechten Christi ergänzt.

die bildäußere Hand spricht, wird der Richtungsreichtum der Figur des Holzschnitts aufgehoben, der Körper in die Fläche eingebunden. Daß dieser Christus tiefer im Raum sitzt, wird nicht empfunden. Die Biegung des Beines ist plastisch ganz unwirksam gemacht, ja verborgen unter dem gestreckt emporführenden Faltenzug des Gewandes; das überhängende Tischtuch überschneidet nicht das Bein, sondern staut sich über ihm in einer Falte, die gleichfalls emporführt. Alles schreibt sich in der Fläche hin, wohlbedacht den Zusammenhang zwischen der tiefgebückten Magdalena und dem hoch aufgerichteten Christus eng zu knüpfen. Auch der Jüngling hinter Christus bedeutet für die Bewegung in die Tiefe nichts, da er, wenn auch überschnitten, so doch in seiner Bewegung vollständig gegeben ist, ohne einen Anreiz für das Auge, ihn von Christus abzusetzen. Und auch wenn Simons Arm im Gestus des Erstaunens Lazarus überschneidet, so drängt das Lazarus nicht zurück; im Gegenteil, wer sich in diese flächig ausbreitende Art der Darstellung noch nicht hineingefunden hat, wird leicht diesen Arm als zu Lazarus gehörig nehmen, bis er die Hand als eine rechte erkennt[1]. Das ist möglich, weil die Einpassung in die Fläche die Richtungsgegensätze beschränkt. Wie reich wirkt in solcher Umgebung die Gestalt an der rechten Tischseite, in deren Drehung und Wendung der strengen flächigen Formel das Äußerste abgerungen ist.

Die Erhebung der Magdalena in die Lüfte (Tf. 4) brachte im Holzschnitt jede Ausgabe der Heiligenleben als Kopf der Legende[2] und auch sonst wurde das Thema häufig gestaltet. Das Schema der von vorn gesehenen schwebenden Magdalena, nackt oder im Haarpelz, mit den beiderseitig angreifenden kleinen Engelpaaren ist durchweg dasselbe, nur im einzelnen unterscheiden sich die Darstellungen.

Zwei Gestaltungen möchten vor andern Riemenschneider einen Eindruck hinterlassen haben: die kleine Radierung des Hausbuchmeisters (L. 49)*[3] und der Kupferstich des Meisters E. S. (L. 169)*. Der Meister E. S. gibt die Gestalt der Magdalena verkreuzt stehend, die Arme über der Brust verschränkt und das Haupt hart zur Seite gebogen — es ist die typisch spätgotische Präsentation. Der Hausbuchmeister entwickelt die Stellung natürlicher im Sinn des neuen Stils: Magdalenens Füße stehen unverschränkt, ihr rechtes Bein setzt sich leicht vor, ihr linkes, ins Profil gestellt, zurück, beide klar nebeneinander; die betend erhobenen Hände sind leicht zusammengelegt und das Haupt nur leise zur Seite geneigt. Es ist fast die gleiche Stellung, die Riemenschneider wählt, nur noch mehr des Sperrig-Spätgotischen entkleidet und im Sinn des Gelassen-Bedeutenden weiter gebildet.

Daß Riemenschneider die Gestalt wie der Hausbuchmeister mit einem dünnen Haarpelz gleich einer „Wilden Frau" überzieht, haben wir schon er-

[1]) An dieser Hand die zwei Vorderglieder des Zeigefingers ergänzt. [2]) Vgl. unsere Abb. S. 38. [3]) Seine dem Stich des Meisters E. S. folgende Darstellung L. 50, offenbar ein früheres Werk, bleibt hier außer Betracht.

wähnt. Die lebensgroße Schreinfigur völlig nackt zu lassen war nach dem was die Vorschrift forderte, unmöglich[1]. Sie mit den Haaren ihres Haupts zu überströmen, hatte den Nachteil, daß die Körperform zu sehr verschwand[2]. Riemenschneider mochte aber gerade daran liegen — das bezeugt sich nach vielen anderen Anzeichen, die wir vermerkten — einen Körper zu geben, der sich völlig dem Auge darstellte, was der feine Haarpelz verstattete, der wie ein Flaum den Körper überzog, ohne seine Form zu verunklären. Wie der Hausbuchmeister gibt Riemenschneider den Ansatz des Pelzes um Hals, Hand- und Fußgelenke, läßt Brüste und Kniee, wie auch die Ellenbogen — was aber in der Vorderansicht kaum zur Geltung kommt — nackt und deckt den Schoß mit ein paar großen welligen Strähnen, die vom Haupt herabfallen[3].

HAUSBUCHMEISTER / MAGDALENAS ERHEBUNG

Hat die Gestalt der Magdalena in Riemenschneiders Darstellung in vielem Verwandtschaft zu der Radierung des Hausbuchmeisters, so gar nicht die Magdalenen tragenden Engel. Sie sind in jener kleinen Radierung bewegungslos gegeben, die unteren beiden (es sind nur zwei Paare) knieen auf der Erde. Im Stich des Meisters E. S. dagegen findet sich das auch von Riemenschneider gewählte Schema von drei im Flug gestreckten, von fliegenden Gewändern umspielten Engelpaaren, die Magdalena an Beinen, Hüften, Armen unterstützen, zugleich mit dem Wechsel voll gewandeter und nur vom Mantel umflogener, schuppig befiederter Gestalten. Nur in der Form

[1]) Daß es nicht immer unmöglich war, beweist die Figur vom Meister des Blaubeurer Hochaltars im Louvre*. [2]) Vgl. die Thorner Magdalena*. [3]) Die Magdalena ist sehr gut erhalten. Nur an den Füßen Ergänzungen: die Zehen, die linke Ferse und der rechte Ballen.

MEISTER E. S. / MAGDALENAS ERHEBUNG

der Flügel weichen Riemenschneiders Engel entschieden ab. Beim Meister E. S. sind diese strack, schneidend, ihr Gelenk bleibt verborgen. Riemenschneider gibt die organisch durchbildetere Form, die schon Schongauer und der Hausbuchmeister hat: die Schwinge gliedert sich, ihr Umriß läuft nicht in schneidenden Linien, sondern setzt in kräftiger Welle an und gleitet

gekurvt zur Spitze, unten zieht er sich in doppeltem Bogen ein.

MAGDALENA / FALSCHE ANSICHT

Von der Anordnung der Gruppe in sich und im Ganzen des Schreins ist durch die Zerstörung des gesamten architektonischen Altarbaus samt den Baldachinen schwer eine völlig klare Vorstellung zu gewinnen. Daß Riemenschneider später noch einmal eine verwandte Gruppe gebildet hat, die Himmelfahrt Mariä im Schrein des Creglinger Altars (Tf. 2, 3), erleichtert trotz des gelösteren, gegenüber dem frühen Münnerstadter Altar weniger flächigen Stils der Creglinger Gruppe die Aufgabe. Die Dreiteilung des Creglinger Schreins trifft sicher auch für den Münnerstadter Altar zu, nachdem sein Hochrechteck, wie es die Rekonstruktion ergab, mit dem des Creglinger Schreins ungefähr übereinstimmt und ja der Schreininhalt die Unterteilung geradezu forderte. Auch die verschiedene Höhe der Baldachine: der mittlere breite hoch hinaufgeschoben, die schmalen seitlichen tiefer herabgezogen, dürfte schon im Münnerstadter Altar vorhanden gewesen sein. Ebenso wird die Leere unterhalb der emporschwebenden Mittelgruppe über dem Erdfleck, von dem sie aufgestiegen, gewahrt geblieben sein, da sie eines der stärksten Mittel ist, das Aufschweben einer solchen Gruppe anschaulich zu machen. Auch die Gestalten Elisabeths und Kilians möchten neben ihrer Bedeutung für die Rhythmik der Schreinfüllung dieser Hochhebung der Mittelgruppe gedient haben, indem sie, höher gestellt als die fast bis zur Unterkante der Flügel herabreichenden unteren Reliefs, eine einheitliche Bewegung von diesen nach der Mitte empor bewirkten. Ihre Höherstellung ist bedingt durch die stärkere Rahmendicke des Schreins, der dem Druck des Tabernakels wie dem Gewicht der Flügel Stand halten muß, und durch die bei spätmittelalterlichen Altären durchweg aufs äußerste getriebene Schmalheit der unteren Rahmenleisten der Flügel. Darüber hinaus ist noch eine weitere Hebung der beiden Schreinfiguren wahrscheinlich, sei es wie im Creglinger Altar durch eine Erdstufe oder wie im Dettwanger durch einen durchlaufenden Sockel, oder, nach Analogie vieler Altäre anderer Meister aus den neunziger Jahren[1], durch Konsolen, „fus“ oder „füßlein“ mit dem alten Wort[2].

Für die Anordnung der Mittelgruppe in sich ist zunächst wichtig die Wendung der Magdalena. Man hat sie so aufgenommen, daß ihr Gesicht sich rein von vorne zeigt*. Da sie den Kopf leicht nach rechts gedreht hält, hat dies zur Folge, daß die linke Hüfte vorkommt, zwischen dem vorgestellten

[1]) Vgl. etwa den Hersbrucker Altar im Germanischen Museum. [2]) S. Anhang 15 und Becker „Riemenschneider“ S. 5, Anm. 1.

MITTELGRUPPE / REKONSTRUKTION

rechten und dem zurückgesetzten linken Bein eine Lücke klafft. Diese Ansicht ist falsch, schon deshalb, weil das Antlitz die reine en-face-Wendung gar nicht zuläßt. Die Stirne hebt sich über dem rechten Auge höher wie über dem linken, das linke Auge sitzt schräger als das rechte, der Scheitel ist aus der Mitte gegen die linke Kopfhälfte verrückt. Erst in der Verkürzung erscheint das von vorn schiefe Antlitz richtig. Man wird also gezwungen, den Körper, nicht das Antlitz, in die Reliefläche einzustellen. Dann verschwindet zugleich die klaffende Lücke zwischen den Beinen; Fersen und Waden schließen sich aneinander, die Hände erscheinen beide in gleichmäßigem Profil. Gegenüber der Magdalena des Hausbuchmeisters, die mehr seitlich (vgl. die Hände) und mit geneigtem Haupt erscheint, wirkt die in fließender Drehung des ganzen Körpers emporgewandte Magdalena Riemenschneiders durch ihre Frontalität und die Hebung des Antlitzes bedeutender.

Für die Austeilung der Engel wird man sich am besten am Stich des Meisters E. S. eine Vorstellung bilden, da er in der flächigen Ausbreitung der Gruppe dem frühen Stil Riemenschneiders nähersteht als die Gruppe im Creglinger Schrein. Aber für das eigentliche Zugreifen gibt er ebenso wie der Stich des Hausbuchmeisters nur Hinweise, die erst mit der Beobachtung der Armhaltung der einzelnen Engel zusammen eine Rekonstruktion der ursprünglichen Anordnung* ermöglichen. Zwei Engel hielten die Füße gefaßt, nur mit der einen, jeweils äußeren Hand, die andere legte sich an die Wade. Zwei weitere griffen an den Hüften an und endlich die obersten an Ellenbogen und Schultern. So handfest wie im Stich des Meisters E. S. wird man sich dieses Zufassen nicht denken dürfen, zumal auch im Creglinger Altar die Engel nicht eigentlich anpacken. Zwar ist die Creglinger Gruppe schon aus dem Schrein genommen und bei der Wiedereinrichtung manches versehen (selbst Hände verloren) worden, aber soviel ist doch sicher, daß die Engel auch ursprünglich Maria nur leicht berührten[1]. Es liegt in Riemenschneiders aufschwebender Maria wie Magdalena ein sich Erheben aus sich selbst, die Engel umfliegen sie mehr, als sie sie unterstützen, während der handfeste Realismus des Hausbuchmeisters und zumal des Meisters E. S. Magdalenen von den Engeln emportragen läßt. Dem entspricht auch beim Meister E. S. der Gegensatz der senkrecht aufsteigenden Magdalena und der fast wagrecht ausgeschwungenen unterstützenden Engel, während bei Riemenschneider die Engel ebenso wie die Magdalena ohne Richtungsgegensatz aufwärtssteigen: alle Bewegung hält sich innerhalb der Vertikalen.

[1]) Vgl. auch das Hochrelief in Thorn*. Auch hier rühren die Engel nur lose an die Gestalt.

DAS OBERSTE ENGELPAAR AUS DEM MÜNNERSTADTER SCHREIN

Für die Austeilung der Engel im Einzelnen muß man den stilistischen Gegensatz zwischen Riemenschneider und dem Meister E. S. beachten. Die Gruppe des Meisters E. S. ist von einem springenden Rhythmus durchzogen, da jedes Engelpaar aus einem gefiederten und einem gewandeten gebildet ist, die in den Paaren so wechseln, daß die Gewandeten links-rechts-links, die Gefiederten rechts-links-rechts sich folgen, also in doppelter Verschränkung. Damit das Auge diesen echt spätgotischen Rhythmus der Abfolge auch wirklich auffaßt, sind die gefiederten Engel mit Kopf und Körper ins Profil gestellt, die gewandeten Engel ebenso gleichmäßig in Antlitz und Körper herausgewendet. Bei Riemenschneider dagegen macht schon die Tatsache, daß nur zwei gewandete, aber vier gefiederte Engel vorhanden sind, eine Anordnung nach der Art des Meisters E. S. unmöglich. Ganz unwahrscheinlich ist, daß die zwei voll gewandeten Engel sich auf zwei Paare verteilt hätten, das dritte Paar allein einheitlich aus zwei gefiederten Engeln zusammengesetzt gewesen wäre. Man muß annehmen, daß die beiden vollbekleideten, die auch in Bewegung und Gewandmotiv zusammengehören, ein Paar für sich gebildet haben, und als solches die mittlere Stelle einnahmen. Es ergibt sich dann ein emporgehender Rhythmus in der Abfolge der Paare, der das Sich-Heben der Gruppe steigert.

Aber selbst die Stellung der gewandeten Engel als Mittelpaar zugegeben, bleibt noch die Frage offen, wie sich die vier gefiederten Engel in ihre Plätze teilten. Die Antwort scheint nicht schwer. Zwei von ihnen, die mit Bändern im Haar[1], sind noch mehr für Untersicht gearbeitet als die übrigen. Der

[1]) Dieses Paar Geschenk Streits. Der linke Unterarm des linken Engels und die rechte Hand des rechten ergänzt. An den übrigen Händen Finger ergänzt.

glatte Oberkopf über dem Band, wie er sich zeigt, wenn man die Figuren nicht aus dem ihnen entsprechenden Winkel heraus betrachtet (vgl. Abb. S. 47), soll natürlich in der Verkürzung verschwinden, dagegen die Kinnpartien des Kopfes für den Anblick mitsprechen und die lang gezogenen Gesichter (die überstreckte Nase des linken Engels und das spitze Kinn des rechten) sich zusammenschieben. Auch die Bewegung der Körper und der Schwung der Gewänder verlangt die Ansicht von unten, um nicht verschoben und verzerrt zu erscheinen. Besser als Worte dient hier der Vergleich. Auf Abb. S. 47 ist alles falsch, während die Abb. der gesamten Gruppe, Tf. 4, das Paar in der richtigen Untensicht darstellt, an richtige Stelle wenn auch etwas zu hoch gerückt, so daß die Engel an Ellenbogen und Schultern Magdalenens nicht angreifen, wie sie sollten[1]. Die beiden unteren Paare auf Tf. 4 muß man sich vertauscht denken, das voll bekleidete in die Mitte (dann entzieht sich auch der flachgeschnitzte Oberkopf des rechten der Aufsicht), beide Paare entsprechend der Rekonstruktion noch enger an Magdalena herangeschoben[2]. Die Flügel der Engel sind nicht vollzählig erhalten. Nur neun Flügel, statt zwölf, kamen in den Besitz des Museums. Da man sie (nach Ausweis von Photographien) mehrfach vertauschte, läßt sich heute nicht einmal mehr mit Bestimmtheit sagen, zu welchen Engeln die einzelnen Flügel ursprünglich gehörten. Die künstlerische Qualität der Flügel ist sehr verschieden; doch braucht die zumal bei den rückwärtigen Flügeln sehr grobe Arbeit nicht unbedingt auf Ergänzung zurückzuführen sein; die — wie wir sehen werden — von Gehilfenhand ausgeführten Flügel der Grablegungsengel, zumal die des Engels neben Maximin, sind auch von sehr minderer Qualität. Wie die abwärts gestellten Flügel (heute an dem linken Gefiederten ohne Stirnreif und dem rechten Gewandeten) ursprünglich wirkten, läßt sich an dem Engel zu Häupten Magdalenens im Begräbnisrelief erkennen[3].

Die Engel greifen sämtlich mit dem rückwärtigen Arm empor, mit dem vorderen wagrecht aus, so daß sich die Arme nicht einmal überkreuzen, wie man es im Stich des Meisters E. S. des öfteren findet. Trotz dieser gleichförmigen Armhaltung sind sie durch Drehung und Streckung der Körper und den Schwung der Gewänder in Gegensatz gebracht. Das mittlere, mit langen Alben und darüber mit kurzärmeligen, seitlich ge-

[1]) Vgl. die Rekonstruktion der Mittelgruppe, Maßstab c. 1:35. [2]) Der linke gefiederte und der rechte in Dalmatika aus dem Besitz Böhlers, die übrigen beiden aus dem Besitz des Grafen Wilczek. Der linke in Dalmatika hat ergänzte Hände, der rechte gefiederte den rechten Unterarm sowie den linken Arm ergänzt. Bei mehreren Engeln Verletzungen an den Zehen. — Prof. Dr. Lill und Dr. H. Rosemann unterstützten mich freundlichst bei diesen Feststellungen. [3]) Die heutige Aufstellung der Gruppe zeigt im Gegensatz zu Tf. 4 den obersten linken Engel mit zwei Flügeln, dagegen den mittleren rechten mit einem. Auch in der Gesamtanordnung entspricht sie nicht Tf. 4: die Gruppe ist stärker auseinandergezogen und von zu gleichmäßigem Licht getroffen, das zumal die Gestalt Magdalenens plastisch flach erscheinen läßt. Überdies zeichnen sich vor dem blau ausgetünchten Schrein die Figuren zu silhouettenhaft. Die ateliermäßige Übereckstellung des Schreins widerstrebt dem historischen Gefühl, das einen Altar rechtwinklig zur Raumachse aufgestellt verlangt.

schlitzten Dalmatiken bekleidete Paar ist noch am geringsten bewegt, stärker und untereinander kontrastierend die nur von über der Brust gehaltenen Mänteln umflogenen, am ganzen Körper schuppig befiederten vier übrigen Engel: den obersten linken, der fast ins Profil gewandt den Blick auf Magdalenens Antlitz heftet, umfliegt der Mantel in großen kreisförmigen Schwüngen, dem obersten rechten, der ganz nach vorn gewandt, die Kniee im Flug spreizt, schlägt er über den Schoß; der untere linke hat das Gewand in einem Bausch gegen die Brust gezogen, den unteren rechten, der das nackte Bein im Flug zurückgeworfen hat, umfliegt sein Mantel in schneidenden Kurven. Den Kopf haben diese beiden zurückgebogen, das Antlitz nach vorn gewandt. Alle Köpfe sind mädchenhaft: schmale Näschen, ein weicher schmaler Mund, geschwungene Mandelaugen. Im einzelnen unterscheiden sie sich stark: das füllige weiche Oval des obersten Engels rechts, dagegen der breite, fast derbe Kopf des linken, voll gewandeten Engels mit den Grübchen in den prallen Wangen.

Bei aller Bewegung und allen rauschenden Kurven der Gewänder halten sich die Hauptmotive doch stark in der Fläche und, wo sie in die Tiefe führen, kehren sie aus ihr zurück: die Bewegung erschöpft sich innerhalb der Reliefschicht, in die die Gestalten gebettet sind, während etwa beim Meister E. S. trotz der verwandten flächigen Einstellung der Gesamtgruppe die einzelne Gestalt sich einer solchen Bindung nicht unterwirft. Diese Strenge ist keine Armut; denn sonst könnte sich nicht in der Folge aus ihr eine so lockere flüssige Komposition wie die im Creglinger Schrein entwickeln.

Es bleiben uns von den Darstellungen aus der Magdalenenlegende noch die Reliefs des linken Flügels zu besprechen. Diese selten geschilderten Szenen der letzten Kommunion und des Begräbnisses der Magdalena laden nicht so zum Vergleich mit fremden Kunstwerken ein wie die vorhergehenden. Wir wollen hier summarischer vorgehen und die beiden Reliefs (Tf. 9—11, 13—15) zusammen betrachten.

In beiden Tafeln füllt die Landschaft wie im Noli me tangere die ganze Bildfläche. Vor diesen Grund sind die Gestalten hingesetzt. Sie lösen sich so wenig wie dort wirklich von ihm ab. Die ganze Komposition bleibt in der Fläche, und selbst solche ausgesprochenen Tiefenmotive wie die Schwelle, auf der Magdalena kniet, im oberen Relief und der übereck zur Bildfläche gestellte Sarkophag im unteren schließen den Raum nicht auf, sondern tragen nur in die Bildfläche mit ihren Schrägen Spannung. Im oberen Relief dient die Schwelle mit anderen Schrägen (von links oben und links unten her), den Blick auf den Kern der Handlung, die Darreichung der Hostie, hinzuleiten. Die Spannung der Bildfläche wird vermehrt durch die leichten Überschneidungen der am Rand stehenden Gestalten, aber einer eigentlichen Zufälligkeit des Bildausschnittes und dem Eindruck einer räumlichen Zurück-

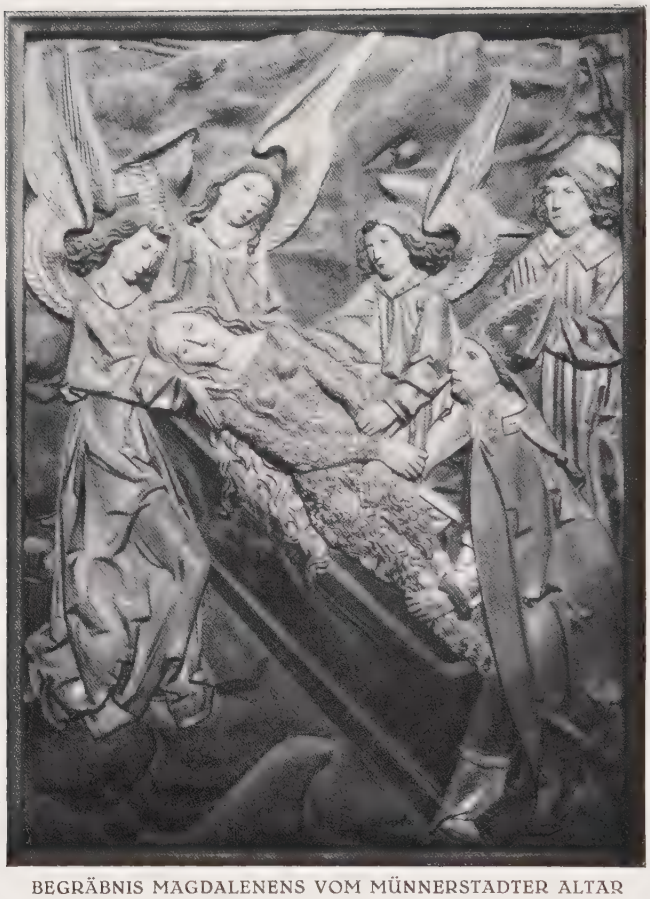
drängung der Figuren, überhaupt einer härteren Verletzung ihrer Klarheit wird ausgewichen, indem die Überschneidungen doch nur unwesentliche Stücke abschneiden; auch dies hat seine Analogien in den Reliefs des rechten Flügels. Durch die Schrägstellung des Sarkophags wird die fast völlige Darbreitung von Magdalenens Leichnam möglich, die Überschneidung durch den diesseits des Sarkophags stehenden Engel vermieden. Die Stufung der Figuren (zu Füßen Magdalenens Maximin, zu ihren Häupten die drei Engel, zwei seitlich, der dritte hinter ihr, auf gleicher Höhe mit diesem letzten, hinter Maximin, der betende Bruder) könnte räumlich verstanden werden, aber die Stellung von Magdalenens Körper, steif für ein Auge, das in der Tiefe vorstellt, die am Bildrand hochgestellten Flügel des linken Engels und die Einpassung der Gestalt Maximins in die rechte untere Bildecke bedeuten, daß der flächige Zusammenhang innerhalb der vier Rahmenlinien der für die ganze Komposition ausschlaggebende ist. Im oberen Relief ist die Hauptgruppe, der Bischof und Magdalena, vollends streng von links nach rechts entwickelt und damit in ihr der flächige Zusammenhang ohne weiteres deutlich. Aber auch in der Gruppe der Zuschauer, wo das Gedränge vieler Personen gegeben werden soll, wird er nicht durchbrochen. Wer vermöchte zu sagen, ob der Mann mit dem Rosenkranz gegen den betenden Bruder zurück oder bloß höher steht?

Der Kunst eines Dürer wäre solche räumliche Unklarheit unerträglich gewesen, aber aus dem Geist Dürerscher Kunst heraus darf man hier nicht urteilen, ohne ungerecht zu werden. Flächigkeit bedeutet hier nicht eine Bühne von bestimmter Tiefe, in die sich die Figuren einstellen, sondern tatsächlich nur die Bildfläche, in die die Gestalten hingeschrieben werden, in einem Zusammenhang, der, nachdem er überhaupt bar jeder Raumtiefe ist, um vieles lockerer sein darf, als in einer bühnenmäßigen Raumschicht, in der der Zusammenschluß gerade durch das körperlich-plastische Element der Figuren erreicht werden muß. Den Fluß der Riemenschneiderschen Darstellung wird man darum niemals empfinden können, solange man sich nicht überhaupt von der Frage nach dem Zusammenhang der Figuren in der Bildtiefe freimacht. Die ganze Rhythmik der Darstellung fußt in der Drängung und Lockerung der flächig hingeschriebenen Formen innerhalb der Bildfläche. Und gerade die strenge Raumlosigkeit macht es möglich, daß sich die Reliefs jedes Flügels rhythmisch zu binden vermögen, daß jedes Relief dem entsprechenden Relief des andern Flügels zu antworten vermag und daß beide Flügel sich mit dem Schrein zu einer Ganzheit vereinen, die über den bloß architektonischen Zusammenhang hinausgeht, im Zusammenspiel der einzelnen Kompositionen zu einer eng verflochtenen Gesamtfigur besteht. In beiden unteren Reliefs geht die Bildbewegung nach außen, vom inneren unteren Eck ins äußere obere: im Noli me tangere über Magdalenens und Christi Hand empor, im Begräbnis entlang der Schräge von Magdalenens Leichnam. In den beiden oberen von außen nach innen, vom äußeren

unteren Eck zum oberen inneren: in der Sakramentsreichung an der Profilgestalt Maximins empor auf Magdalena zu, in der Fußsalbung über Magdalena hinauf zu Christus. Man erkennt unschwer, daß diese Bewegung in den einzelnen Reliefbildern im architektonischen Ganzen verklammert ist: in den unteren Reliefs greift sie hinaus zur vollen Breite des geöffneten Altars, in den oberen kehrt sie zur Mitte zurück, den Aufstieg des Tabernakels über dem Mittelschrein vorbereitend. Die Bewegung der unteren Reliefs aber klingt vor in dem allen Altären dieser Zeit gemeinsamen Hinaus- und Emporgreifen der geschwungenen Seitenwände des Sargs. Eine Gleichförmigkeit der Kompositionen tritt durch diese Unterstellung unter den Rhythmus des Ganzen deshalb nicht ein, weil die Bewegung im einzelnen Fall ganz verschieden gehandhabt wird. Zudem ist nicht nur die Wirkung der Reliefs im Ganzen bedacht, sondern auch ihre Wirkung im Nacheinander, wenn das Auge dem Gang der Darstellung folgt: das breite Fenster über Judas im Gastmahl wirkt als ein voller Eingangston, und das ungefüllte liegende Rechteck unter dem linken Engel der Grablegung gibt einen stillen getragenen Ausklang

Kommunion und Begräbnis befinden sich auch heute noch in der Münnerstadter Kirche. Die Beurteilung der beiden Reliefs wird sehr erschwert durch dicke Farbschichten, die über der Schnitzerei liegen. Die oberste ist ein übler Anstrich, darunter mögen noch Reste der Stoßschen Fassung erhalten sein[1]. Am störendsten ist neben der Verklecksung der Gesichter mit plumpen Pinselstrichen, die Augenbogen, Lippen usw. bezeichnen sollen, die blaue Ausstreichung der Falten in den weißen Kleidern, etwa des Engels links der toten Magdalena, oder Borten von der Art wie an Kragen und Kappe des Bruders und am Anzug des Mannes mit dem Rosenkranz. Auch sonst hat man diesen Reliefs mitgespielt: die Brüste Magdalenens, ursprünglich nackt wie noch heute an der Gestalt der aufschwebenden Magdalena, sind in beiden Reliefs überschnitzt worden. Die plastisch aufgesetzten Brustwarzen wurden entfernt und der Haarpelz auch über die Brüste weggezogen; die flache und lahme Arbeit hier unterscheidet sich allerdings stark von der lebendigen, plastisch empfundenen Ausarbeitung des Haarpelzes sonst. Aber auch diese zeigt Unterschiede. Die knieende Magdalena und der Oberkörper der toten Magdalena, das ist von gleicher Art; mitten durch den Körper der toten Magdalena aber geht eine Fuge, jenseits deren eine gröbere Hand das Schnitzmesser geführt hat. Die Locken werden größer und ihr Relief höher. Sieht man weiter herum, so zeigt die ganze rechte Hälfte der Grablegung diesen derberen Charakter. Man vergleiche nur den Bischof mit dem Bischof der Sakramentsreichung; die Falten des Mantels scheinen wie ängstlich einer Zeichnung nachgeschnitten.

[1]) Auch die bei der Reinigung des Gastmahlreliefs entfernte untere, sehr defekte Farbschicht wird doch wohl die Stoß'sche Fassung, nicht eine Fassung des 17. Jahrhunderts gewesen sein. Dagegen Oppenheim, a. a. O., Verz. Nr. 7.



BEGRÄBNIS MAGDALENENS VOM MÜNNERSTADTER ALTAR

Die Hände alle stereotyp gleich, drei mit derselben Einbiegung der Finger. Wie belebt erscheint dagegen die Engelshand, die sich an Magdalenens Schulter legt oder die Hände im Relief der Sakramentsreichung.

Bei genauer Beobachtung zeigt sich, daß alle Reliefs in zwei Teilen gearbeitet sind. Ihre Fläche ist aus je fünf Brettern gefügt, aber für die Bearbeitung scheint eine so große Tafel unhandlich gewesen zu sein, so daß man nur je drei und je zwei Bretter von vornherein verpaßte, die beiden Teile aber erst nach vollkommen fertiger Ausarbeitung aneinanderfügte. Überzeugen kann man sich hievon beim Noli me tangere-Relief, auf dem die leichten Kerbschnitte, die das Gras bezeichnen und gewiß zur letzten Überarbeitung gehören, in einheitlichem Rhythmus über die drei rechten und in einem anderen über die zwei linken Bretter hinweggehen, so daß dort, wo beide Teile aneinanderstoßen, ein Gewirre entsteht, das die Fuge mehr als notwendig fühlbar macht. Während aber Art und Qualität der Arbeit hier und in den beiden anderen Reliefs in beiden Teilen fast völlig gleich ist, haben am Begräbnisrelief zwei verschiedene Hände gearbeitet. Und es ist eine sehr mindere Hand, die am rechten Teil tätig war. Vielleicht daß ihn Riemenschneider nur deshalb diesem Gehilfen übergab, weil in dem Bischof und dem Priester der Sakramentsreichung ein hinreichendes Vorbild für die Hauptfiguren gegeben schien[1].

Es liegt nahe auch bei den Teilen, die sich nicht so deutlich wie die rechte Hälfte der Grablegung als von fremder Hand erweisen, die Frage nach dem Anteil der Gehilfen zu stellen. Für die beiden Reliefs des rechten

[1]) Wir bringen außer der Tafel 10 noch eine Abbildung nach einer anderen Aufnahme des Begräbnisreliefs, in der der rechte Teil nicht so gar flach im Licht erscheint, die Wirkung —

Flügels und die Mittelgruppe muß sie wegen der durchgehends gleichbleibenden Qualität und der übereinstimmenden „Handschrift" verneint werden. Für die Reliefs des linken Flügels ist die Antwort infolge der Bemalung schwerer zu geben. Aber es ist kaum Täuschung, wenn man die Qualität als im Ganzen geringer bezeichnet. Einzelnes ist sehr schön wie die Gruppe des die Hostie reichenden Maximins und der vor ihm knieenden Magdalena; aber diese, verglichen mit der Magdalena des Mittelschreins, erscheint doch hölzerner und auch, wenn man ihr den Christus des Noli me tangere gegenüberstellt (Tf. 11, 12), um der Schwierigkeit, Figur mit Relief konfrontieren zu müssen, auszuweichen, erweist sich Umrißführung und Durchbildung der Form als härter. Und gar die Zuschauer im gleichen Relief wirken neben der Gruppe Christus, Weinschenk und Lazarus aus dem Gastmahlrelief steif und grob durchformt. Auch in der Landschaft macht sich da und dort ein fremder Linienduktus bemerkbar. Gegen die rechte Hälfte der Grablegung allerdings sind deren linke Hälfte und die Sakramentsreichung von ganz anderem Wert. Der Verfasser gesteht, daß er lange diese Teile für eigenhändig hielt. Ein klares, im einzelnen präzisierendes Urteil ist heute nicht möglich; erst nach der Entfernung der entstellenden Bemalung wird es sich fällen lassen [1].

Wenn sich innerhalb eines Reliefs schon ein Teil als selbständige Gehilfenarbeit ausscheiden läßt, darf es nicht verwundern, wenn Riemenschneider seinen Gehilfen innerhalb des Gesamtwerks ganze Figuren zur selbständigen Fertigung übergeben hat. Zumal Elisabeth und Johannes der Täufer (Tf. 17, 19, 22) unterscheiden sich auffällig von den besprochenen eigenhändigen Arbeiten Riemenschneiders. Es ist etwas Zimperlich-Spätgotisches in diesen Figuren, mit dem Riemenschneider nichts zu tun hat. Sie zeigen vergröbert und zugleich übersteigert die Zierlichkeit Schongauers in Schritt und Körperbiegung, in der Bildung des Antlitzes mit der schmalen Nase, den geschlitzten Augen und in der weichlichen Bewegung der Hände[2]. Zugleich sind sie voll Unruhe im Gewand, das knittert und sich bricht, ohne jene Klarheit in der Ordnung der Motive, wie sie Riemenschneider auch bei reichen Figurationen bewahrt. Man vergleiche nur etwa das Kopftuch Elisabeths und das des Lazarus aus dem Gastmahlrelief. Dieses fließt in großen klaren Formen hin, seine Falten brechen sich in reinen Winkeln, in ruhigem Fall legt es sich vor die Brust; jenes ist voll kleiner Bewegung, dreht sich und wendet sich mit unruhigen zerzausten Falten, vor der Brust liegt es in zerfahrenem Kontur. Noch bessere Möglichkeit zum Vergleich als Elisabeth bietet Johannes, der die fast wörtliche Kopie einer eigenhändigen Figur Riemenschneiders in der

bei anderen großen Mängeln — überhaupt eine plastischere ist; auch die Landschaft zeichnet sich in dieser Abbildung schärfer.

[1]) Schon Lübke (Geschichte der deutschen Kunst, 1890, S. 515), findet in einzelnen Köpfen des Münnerstadter Reliefs „etwas Trockenes und Gekniffenes", was nicht in Riemenschneiders Art liege. [2]) Vgl. den Christus in Schongauers Noli me tangere*.

ERASMUS / BERLIN, DEUTSCHES MUSEUM

Stadtkirche zu Haßfurt (Tf. 20, 21)[1] ist. Da der Gehilfe Zug für Zug nachgeschrieben hat, muß er, wenn ihm nicht die vielleicht gleichzeitig in Arbeit befindliche Haßfurter Figur selbst noch als Vorbild dienen konnte, nach einer in der Werkstatt verbliebenen Visierung gearbeitet haben. Daß die Haßfurter Figur erst nach der Münnerstadter entstanden wäre, ist wenig wahrscheinlich, da sie in ihrem stilistischen Charakter eng mit den eigenhändigen Teilen des Münnerstadter Altars zusammengeht. Man vergleiche ihr etwa in Kopf und Ausdruck den Christus des Gastmahls, der wie Johannes als Redender mit geöffneten Lippen gegeben ist, für die Behandlung der Locken den Weinschenk des gleichen Reliefs, Führung und Faltung des Gewands mit dem Mantel der Christi Fuß trocknenden Magdalena. Der Münnerstadter Johannes, so genau er die Haßfurter Figur kopiert, in einem — und das ist sehr bezeichnend — weicht er ab: in der Stellung der Füße. Durch das Vorsetzen des rechten statt des linken Fußes bekommt die Münnerstadter Figur etwas Tänzelndes gegenüber der für spätgotische Begriffe markig und groß aufgefaßten Haßfurter. Daß Elisabeth und der Münnerstadter Johannes von demselben Gehilfen gearbeitet sein müssen, braucht wohl kaum betont zu werden. Schon die Hauptformen des Antlitzes, das Verhältnis von Mund, Nase, Augen, stimmen trotz des Unterschiedes der Geschlechter so völlig überein, daß man kaum noch auf die Gleichheit der Körperproportion, des Schulter-

[1]) Höhe 180 cm. Der Zeigegestus der Rechten zu strack; ihre sämtlichen Finger vom Handrücken weg erneut. „Kunstdenkmäler von Unterfranken" Band 4, S. 50. Weber[3] S. 117, Dehio Handbuch I[2], S. 174. Tönnies, S. 169.

abfalls, der Hände zu weisen braucht.

Es lassen sich eine ganze Anzahl weiterer Werke von diesem Schnitzer nachweisen: die Madonnenbüste in St. Burkard (Tf. 48)[1], die Verkündigungsgruppe im Schrein des rechten Seitenaltars der Kirche zu Bibra[2], die sitzende Antoniusfigur* in der Würzburger Ursulinenkirche[3], der Bischof Erasmus* aus Kitzingen im Berliner Museum[4] und der Hauptaltar der Rothenburger Wolfgangskapelle, aus dem wir die Mittelfigur, den Bischof Wolfgang, abbilden[5]. Die drei letztgenannten Werke zeigen durchbildetere Köpfe als Elisabeth und Johannes der Täufer, aber die Durchbildung ist doch eine bloß oberflächliche; Riemenschneidersche Charakterköpfe sind ins Weichlich-Wehmütige übersetzt. Das Gequirle der Gewandfalten, Körpertypus, Lockenbewegung, Durchbildung der Hände, das

[1]) Neu gefaßt. Höhe 80 cm. Der Zeigefinger der linken Hand ursprünglich nicht eingebogen; er wurde verändert, damit die Hand ein Szepter halten konnte. Auch das Schamtuch des Kindes nicht ursprünglich. [2]) Die Flügel dieses Altars von derselben sehr derben Hand, die den Bibraer Apostelaltar geschnitzt hat. Vgl. Tönnies, a. a. O., S. 170. Dehio, Handbuch I[2] S. 54. „Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens" I, 1, XXXIV (1909) S. 315 f. [3]) Neu gefaßt. Höhe 110 cm. Stabkreuz und Glocke modern, das Stabkreuz sehr zu Gunsten der Figur heute entfernt. Die zeitliche Ansetzung Maders (Kunstdenkmäler von Unterfranken Bd. 21, S. 359) um 1470—80 unmöglich. Vgl. dagegen Tönnies a. a. O., S. 256. [4]) Höhe 126 cm. Die rechte Hand mit der Winde ergänzt. Vgl. Vöge, a. a. O., S. 102. [5]) Höhe c. 170 cm.

WOLFGANG / ROTHENBURG, WOLFGANGSKAPELLE

ANTONIUS / WÜRZBURG, URSULINERKIRCHE

stimmt in allen diesen Werken überein. Die Altäre in Rothenburg und Bibra sind unter ihnen sicher die zuletzt Entstandenen[1].

Einen anderen künstlerischen und menschlichen Charakter als die Werke des Schnitzers der Elisabeth zeigen Kilian und der Gnadenstuhl (Tf. 18, 16, 23, 25). Der Ausdruck der Köpfe ist stark, aber von derberer Art als der Riemenschneiders; es mangelt das Seelisch-Feine, Verhaltene. Die Hebungen und Senkungen des Antlitzes treten heftiger gegeneinander, der Ausdruck hat durch die starke Zeichnung der Linien von den Nasenflügeln zu den Mundwinkeln hinab etwas Bitteres bekommen. Nicht nur im Antlitz Christi und Gottvaters, als Ausdruck des Schmerzes, finden sich diese Linien, auch Kilians Antlitz zeigt sie. Derb ist der breite Mund des Kilian, die starre Öffnung seiner Augen; bei Gottvater steht dieses starre Blicken im Dienst des Ausdrucks. Die Körper sind untersetzt, gedrückt; wie schlank erscheint dagegen Elisabeth und der Täufer, und selbst Riemenschneiders Christus im Noli me tangere-Relief. Der Kopf überwiegt die Gestalt und gibt dem Ausdruck eine Kraft, die bei den geringen Mitteln überrascht. Schon bei Kilian ist das zu spüren, es steigert sich bei der Gruppe des Gnadenstuhls; zumal in dem dürftigen, schmerzverzehrten Körper Christi scheint alle Schönheit hintangesetzt um dem Ausdruck Raum zu schaffen. Wie ganz anders hat Riemenschneider selbst das Thema im Gnadenstuhl des Berliner Museums[2] (Tf. 24), einem formvollen reifen Werk, das dem Steinacher Kruzifixus nahe steht, aufgenommen: alle Verzerrung des Schmerzes ist gemieden, die Empfindung gehalten, der ganze Ausdruck nach innen verlegt. Sehr belebt wirken beim Schnitzer des Kilian die Hände; sie sind voll und fest

[1]) Der Wolfgangsaltar datiert 1515. Es ist anzunehmen, daß der Schnitzer der Elisabeth damals eine selbständige Werkstatt hatte, zumal derselbe Gehilfe, der den Bibraer Apostelaltar gearbeitet hat, auch für Rothenburg mitarbeitet: von ihm der rechte Seitenaltar (Wendelinaltar) der Wolfgangskapelle. [2]) Höhe 185 cm. Die Krone ergänzt. Vgl. Vöge, a. a. O., S. 100.

gebildet, die Hände der Elisabeth und des Täufers wirken gegen sie geziert und dünn.

Am auffallendsten ist der Unterschied der beiden Schnitzer in der Gewandbewegung. Die Knitterungen etwa von Kilians Dalmatika stoßen wie Linien auf der Fläche gegeneinander, die Falten brechen sich steif und haben nicht das Bewegliche, Gekrümmte und häufig die Tiefe Suchende wie bei den Figuren des Schnitzers der Elisabeth. Man betrachte etwas Vergleichbares wie das Unterkleid über den Füßen: bei Kilian wie bei Elisabeth aus dünnem Stoff, dort aber ein paar eckige Brüche, hier ein Auf- und Abwogen, Zurück- und Vorkriechen, das dem Auge schwer klar zu fassen ist.

Die fremde Hand, die wir im Sakramentsreichungsrelief und im linken Teil der Grablegung feststellen mußten, scheint auch die des Schnitzers des Kilian zu sein. Etwa der Mantel des die Hostie reichenden Maximins zeigt die gleichen flächig stoßenden Falten wie der Kilians; die Figurationen Riemenschneiders, z. B. im Noli me tangere, sind viel reicher. Auch das Untersetzte, Kräftig-Derbe der Körper weist auf den Kilianschnitzer.

Die Arbeiten der Gehilfen, obgleich wohl überall eigenhändige Visierungen des Meisters das Vorbild gaben, sagen über Riemenschneiders Kunst wenig aus. Proportion, Ausdruck, Formcharakter sind fremder Art, so daß diese Arbeiten als selbständige Leistungen zu werten sind, sobald man sie nach mehr als nur ihrer Rolle im Aufbau des Ganzen befragt.

Die tiefe leise Empfindung, die ganz verhaltene erzitternde Art des Ausdrucks in Haltung, Geste, Antlitz, das und die ganze Art der künstlerischen Vorstellung macht die Berliner Evangelisten zu unzweifelhaft eigenhändigen Werken Riemenschneiders. Den Beweis anzutreten, darf man sich versagen, nachdem nie eine gegenteilige Stimme laut geworden ist. Wovon aber gesprochen werden muß, sind die Gründe, die für eine mit dem Münnerstadter Altar gleichzeitige Entstehung geltend gemacht werden können. Was als Erstes auffällt, ist die Strenge, mit der diese doch fast rundplastischen sitzenden Figuren in ein Flächenbild geordnet sind. Es ist das gleiche, was sich bei den Engeln aus dem Schrein zeigte. Alle plastische Bewegung, alles Vor und Zurück der Gliedmaßen und der Faltenzüge enthält nie den Anreiz, die Bewegung in die Tiefe hinein fortzudenken. Es sammelt sich kein Raum um die Figuren, sie werden nicht eigentlich als etwas Rundes vom Auge aufgefaßt; der ganze Reichtum der Richtungen ordnet sich in ein Flächenbild ein. Es ist im Prinzip kein Unterschied zwischen dem aus fast vollrunden Figuren bestehenden Relief von Schrein und Sarg und dem flachen Relief der Flügel; in beiden wird derselben Anschauungsart genügt. Im einzelnen ist das leicht nachzuweisen. Nicht eine der vier Gestalten sitzt rein frontal, weil das frontale Sitzen notwendig das Auge zu plastisch-räumlichem Vorstellen zwingt. Vielmehr weicht jede mit Unter- oder Oberkörper zur Seite aus, wenn nicht der ganze Körper

eine leichte Profilwendung macht. Eine Gewandkurve wie die des Mantels des Matthäus (Tf. 27), von hinten nach vorn kommend, ist hinten aus der Fläche entwickelt, indem der Mantel senkrecht von der Schulter fällt, und kehrt vorn in die Fläche zurück, indem er sich wagrecht über die Kniee legt; daher das Ganze nicht anders als in der Fläche ausgebreitet sich ansieht. Diese Fläche, in die sich alles auseinanderlegt, ist weder die Rück- noch die Vorderfläche des Reliefs — es ist keine tastbare, sondern die ideale Bildfläche. Wichtig ist auch, daß die trotz mehr oder minder seitlichen Sitzens bei allen bis auf Johannes bildeinwärts gestellten Oberschenkel nicht als in die Tiefe weisende Formen empfunden werden, da das Faltengewoge, der eine Arm, usw., den Übergang aus der vorderen in die hintere Schicht verschleift.

Das mag genügen zum Erweis der Übereinstimmung mit der Art künstlerischer Vorstellung, wie sie sich an den übrigen Teilen des Münnerstadter Altars kundgab. Noch verstärkt wird der Eindruck der Übereinstimmung, wenn man die Evangelisten und die Stücke des Münnerstadter Altars gemeinsam den folgenden Werken Riemenschneiders gegenüberstellt, in denen sich schon sehr bald eine gegen diese Frühwerke veränderte plastisch-räumlichere Vorstellungsart mitteilt.

Die verhältnismäßig guten Aufnahmen von Schwarz-Berlin, die von den Evangelistenfiguren vorhanden sind, geben die Möglichkeit von etwas zu sprechen, was eigentlich überall zu verfolgen wäre: von der Wirkung des Lichtes, wie sie sich einstellt, wenn die Figuren unter die dem Künstler gegebenen und von ihm offenbar beachteten Verhältnisse ihrer ursprünglichen Aufstellung gebracht werden. Die abgebildeten Aufnahmen der Evangelistenfiguren sind bis auf eine[1] unter von hoch-oben-rechts kommendem Licht gemacht. Wären die Figuren nicht vor weißen Grund gesetzt, und nicht völlig vom Licht überflossen, sondern mehr gestreift[2], so wären die Aufnahmen vollkommen gut. Der weiße Grund läßt die Umrisse zu betont erscheinen; ehemals vor der hölzernen Rückwand des Sargs zeichneten sie sich zwar deutlich, aber ohne besonderen Akzent. Daß die Aufnahmen trotz allem so überzeugend wirken, hat seinen Grund hauptsächlich darin, daß die Evangelisten als Figuren des Sargs im Altarganzen am tiefsten standen, etwa in Augenhöhe des Betrachters und somit nicht auf Untersicht gearbeitet sind; solche Figuren kann der photographische Apparat aber allein als Einzelstücke fassen, während auf Untersicht berechnete sich nur innerhalb

[1]) Tf. 29. Die Schwarzsche Aufnahme gibt Markus zu sehr nach rechts gedreht, so daß sich sein Kontur zerstückt. Wir wählten daher hier die Aufnahme der Staatl. Bildstelle. Unsere Details Tf. 26, 31 u. 32 sind Vergrößerungen aus deren Gesamtaufnahmen heraus, da die vorliegenden Aufnahmen der Köpfe (gleichfalls Aufnahmen der Staatl. Bildstelle) durch den Versuch, die Köpfe frontal zu fassen, künstlerisch wertlos sind; die Köpfe sind im Hinblick auf reliefmäßige Verkürzung gearbeitet und müssen daher entsprechend ihrer Einstellung in die Reliefläche aufgenommen werden. [2]) Was sich erreichen läßt, indem man die Figuren in einen Kasten einstellt, der dem Sarg entspricht.

des Gesamtbaus — sei es nun Altar oder Denkmal — photographieren lassen, als Einzelstücke zeigen sie sich verzerrt, da dann der Apparat in ihre Höhe gebracht werden muß.

In dieser Beleuchtung von hoch-oben-rechts erscheinen die Figuren bei aller Deutlichkeit von einem heftigen Wechsel von Licht und Schatten überströmt, der einen knappen und doch groß geführten, leidenschaftlich-bezähmten Rhythmus hervorbringt. Auf den Stegen der Falten läuft das Licht, in den Höhlen sitzt je nach ihrer Tiefe und Neigung ein mehr oder weniger durchlichteter Schatten. Unter diesem Licht erst wird die große Erfindung in den Faltenstegen deutlich, die an einzelnen Stellen sich zu Motiven verdichtet, die man kaum mehr vergessen wird: der Kaskade, die von Lukas Schulter rauscht (Tf. 28), aber auch der Muschel, in der Matthäus sitzt (Tf. 27), und anderes. Für das Antlitz wird dieses Licht zum eigentlichen Erwecker. Das Meditative des Lukas scheint zu verlangen, daß sein Antlitz im Schatten bleibe und nur über Stirn und Nasenrücken sich ein lichtes Kreuz hinschreibe (Tf. 28, vgl. 26), wogegen die stille Betrachtung des Markus einen gleichmäßigeren Wechsel verstattet (Tf. 29). Und das erregte Wesen des Matthäus (Tf. 27, 31) steigert die volle ins-Licht-Wendung seines Antlitzes, während Johannes (Tf. 30, 32) unter dem schweren Fall der Lichter, über Schläfe, Backenknochen, Nasenwand hinab, wie getroffen von innerem Strahl erscheint.

Es ist eine eigentümliche Welt beschlossener, von innen her durchglühter Menschen, die einem in diesen Evangelisten entgegentritt. Die gleiche Welt, der man auch in der Versammlung des Gastmahls begegnete; sind doch einzelne Typen sich nah verwandt: Christus und Lukas, Matthäus und Lazarus, Markus und Simon. Aber wenn Riemenschneider diese Folgen gegensätzlicher Menschentypen im Blutaltar und dann im Creglinger Altar mit noch reiferem Sinn und auch größerer Kraft in der Durchbildung der Charaktere hinstellte, diese frühen Gestalten haben doch in der Verhaltenheit ihres Wesens einen eigentümlichen Reiz. Diese Verhaltenheit bewahrt sich Riemenschneider durch sein ganzes Werk, aber am überzeugendsten, unmittelbarsten spricht sie doch aus diesen herben frühen Schöpfungen.

DENKMAL EBERHARDS VON GRUMBACH

In der Pfarrkirche zu Rimpar, in der sog. Grumbachskapelle[1], steht ein Denkmal eines Ritters Eberhard von Grumbach, über das urkundlich nichts überliefert ist, das aber auf Grund seines künstlerischen Charakters Riemenschneider zugesprochen werden muß.

Eberhard von Grumbach gehörte zu dem jüngeren Zweig der Familie, der auf Schloß Rimpar saß. Er war fürstbischöflich Würzburgischer Rat und Hauptmann[2], Mitglied des Ordens vom Stillschweigen, den er auf einer Fahrt zum heiligen Grab erhalten haben muß, und der fränkischen Rittergesellschaften der Fürspanger und Zum Bären[3]. Er starb am 7. Oktober 1487[4], und 1487 auf 88, drei Jahre vor dem Münnerstadter Altar, wird das Denkmal (Tf. 64) entstanden sein.

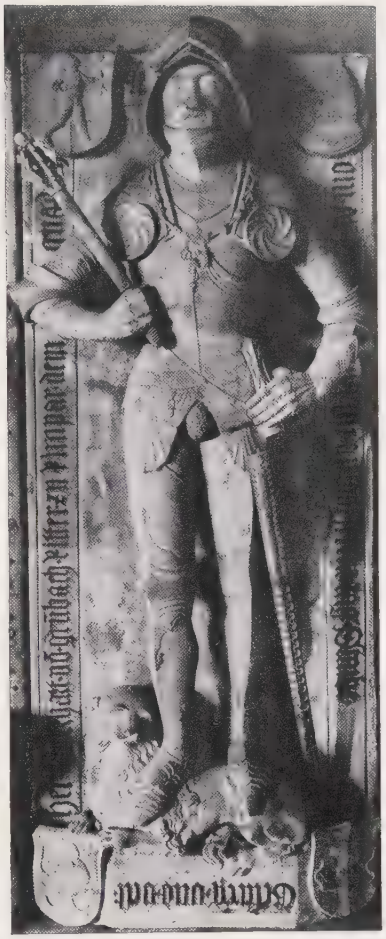
Ein aufgerichtetes Wandgrabmal[5] aus grauem, feinem Sandstein, vom Schriftband wie eine liegende Platte allseitig umlaufen, so daß die Worte am Sockel auf dem Kopf stehen. Auch die Wappenschilde[6] sind wie bei einem liegenden Stein in die vier Ecken gerückt. Nur der Sockel und die Lage des Löwen bestimmen die aufrechte Stellung des Denkmals.

Der Sockel nicht höher als das Schriftband dient dem Löwen zum Auflager, auf dessen kleiner gekauerter Gestalt der Ritter, schlank und straff, von den Zehen bis zum Scheitel in Eisen, vor der Platte steht. Nur das Antlitz unter dem hochgeschlagenen Visier gibt die Rüstung frei. Er steht frontal, nur leicht nach rechts gewandt, die Beine mit durchgedrückten Knieen auseinandergesetzt, das rechte der Wendung folgend ins Profil gedreht. Das aufrechte behelmte Haupt und die abgespreizten Ellenbogen drängen, das Schriftband unterbrechend, bis über den Rand der Platte hinaus, ebenso der Streitkolben, den die Rechte mit straffer Biegung des Handgelenks schultert, und die Scheide des langen Schwertes, das die Linke flach über der Parierstange angreift — gehalten wird es durch einen um die Hüfte gelegten Riemen.

Der Ritter erscheint als große aufrechte Gestalt, weil Tier und Sockel klein gebildet sind, er selbst aber die Platte überragt. Sein Körperbau ist eher zierlich-straff, mit breiten abfallenden Schultern und schmalen Hüften, von jener spätgotischen Eleganz, die auch die Junker des Hausbuchmeisters auszeichnet. Blick und Ausdruck des Kopfes mit den großen, leicht schräg

[1]) Dem Turmchor der alten Kirche, der allein von dieser bei einem Neubau im 19. Jahrhundert übrig blieb. [2]) Nach Weber[3] S. 150. [3]) Er trägt auf dem Denkmal um den Hals die Kette des Ordens vom Stillschweigen, aus kleinen Schwertern gebildet, deren jedes von einem S (= Silentium) umschlungen wird; daran dasselbe Zeichen größer, eine Gürtelschnalle (die „Fürspange" der hl. Jungfrau) und einen kleinen Bären. Vgl. Kunsthistorischer Atlas der K. K. Central-Comm. X (Wien 1894) S. 102 und Archiv des historischen Vereins für Unterfranken III, 1, S. 118. [4]) Nach der Inschrift: Anno dni MCCCCLXXXVII an sant Affra tag Starbe der Gestreng vnd vest her Ebierhart von grumbach Ritter zu Rimpar dem [got]gnad am[en]. [5]) Höhe 215 cm, Breite 86 cm. [6]) Links oben Grumbach, rechts oben Rüd von Collenberg (Mutter), links unten Stettenberg (Großmutter väterlicherseits), rechts unten Thüngen (Großmutter mütterlicherseits).

liegenden, flach in ihre Höhlungen gebetteten Augen, der kräftig ansetzenden Nase und der stolzen, abwärts geschwungenen, still wie die Linien der Augenlider hinstreichenden Kurve des breiten Mundes ist fest und gesammelt. Der Löwe (Tf. 65), auf dessen Rücken er steht, liegt quer, dreht aber seinen runden Kopf, den eine große Mähne in feinen Wellen umrauscht, nach vorn; seine Stirn ist kahl, die kleinen Öhrchen sitzen hoch, treu blickt er aus den schrägen Augen. Die Vordertatzen legt er auf den Stettenbergschild, der wie der Thüngenschild das abgeschrägte Eck des Sockels übersteht.

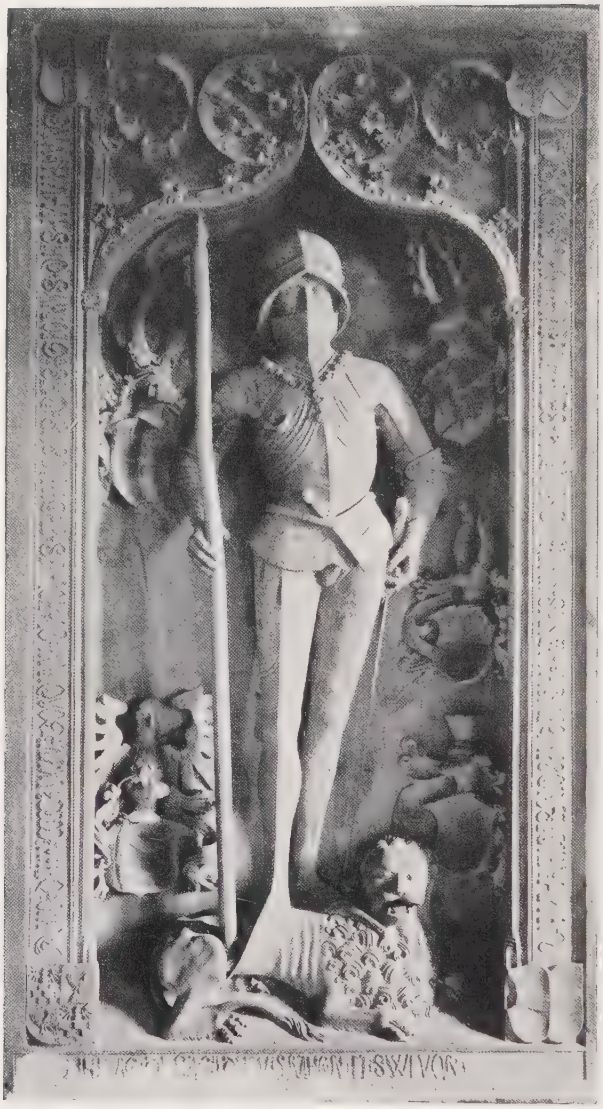


GRUMBACH / IN FALSCHEM LICHT

Eine durchgängig flächige Anschauung tut sich kund: wie sich die Beine nebeneinander setzen, wie sich die Arme in die Ebene des Körpers legen, wie die Hände sich mit ihrem Rücken in die Fläche einstellen. Die Hand am Schwert mit den zusammengeschlossenen Fingern[1] ist von der gleichen Art wie jene Hände Christi und Magdalenens im Gastmahlrelief. Die Überschneidung der Platte durch die Figur bewirkt eine Spannung der Komposition, wie sie ähnlich in den Reliefs des Münnerstadter Altars durch die Überschneidung der Figuren durch den Rand zustande kam[2]. Die flächige Anschauung beweist sich nicht nur in der Gestalt des Ritters, auch an dem Löwen mit der strengen Einstellung des Körpers in die Seiten-, des Kopfes in die Vorderansicht und an den Darstellungen der Wappenschilde. Der Grumbachsche Schild links oben zeigt sein Männchen streng im Profil, die auseinandergestelzten Beine treten gegen das Rund des Randes, der in die Hüfte gestützte Arm ist in die Fläche zurückgelegt, der andere — ausgestreckt — hält das Pflänzchen. Ganz ebenso straff füllt der Hundekopf das Rüd von Collenbergsche oder das Gefäß das Stettenbergsche Wappen.

Das Denkmal ist hart mitgenommen worden. Becker, der es zuerst als Werk Riemenschneiders erkannte, berichtet 1849, es sei „mehrmals so stark

[1]) Adelmann (a. a. O. S. 100) glaubte gerade um dieser Hand willen, die das Schwert „ohne eigentlich zuzufassen, flach an die Seite drückt", das Denkmal Riemenschneider absprechen zu müssen. Mader (Kunstdenkmäler von Unterfranken, Bd. 3, 1911, S. 126) ist ihm gefolgt. Dagegen Bruhns, Grabplastik des Bistums Würzburg, Berlin 1914, S. 348.
[2]) Tönnies, der die formalen Gründe nicht erkannte, behauptet, um dieses Überstehen des Kopfes zu erklären (a. a. O. S. 66): „der obere Abschluß des Steines ist heute verschwunden".



DENKMAL GEORGS VON LIMPURG / GROSSKOMBURG

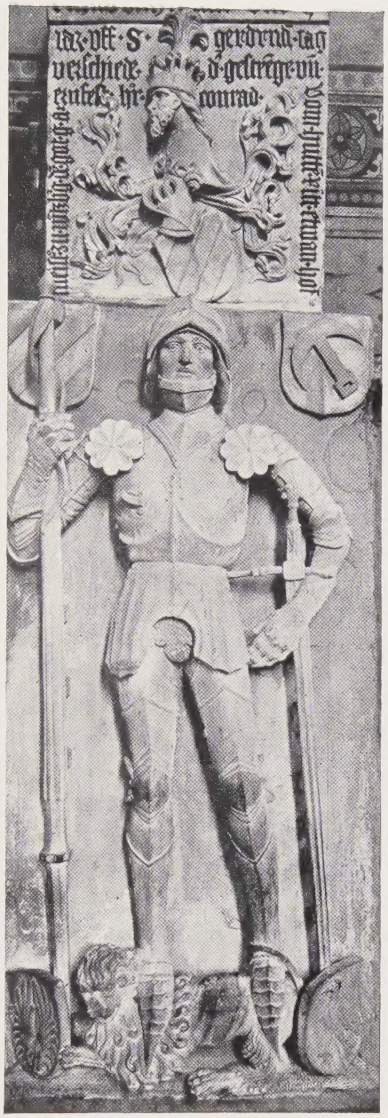
übertüncht worden, daß die feineren Verzierungen teilweise verschwunden sind und die Inschrift nur mit Mühe entziffert werden konnte“ [1]. 1860 klagt Niedermayer, das Werk sei „bei der Restaurierung der Kirche von Rimpar sehr zu Schaden gekommen“ [2]. Nach Streit [3] hat es der Würzburger Bildhauer Carl Behrens restauriert. Die Stirne, das Vorderteil der Nase, ein Stück zwischen Oberlippe und Nase und an der Wange, die vorstehenden Stücke des Helms und Kinnstücks und der rechte Unterschenkel bis zum Knöchel wurden ergänzt, der Streitkolben (bis zum Griff) und die Schwertscheide in Holz ersetzt. Auch an der Platte sind Stücke erneuert, so ein Teil des Schriftbandes mit den Worten: „an sant Affra“, auch sonst noch manche Kleinigkeiten. Erst neuerdings wurden die Wappenschilde plump übermalt, und die Schwertscheide am innern statt am äußern obern Eck des Thüngenschildes befestigt, was der ganzen Komposition einen Stoß versetzt.

Das Denkmal verlangt Licht von rechts her, wie es die abgebildete Gundermannsche Aufnahme (Tf. 64) zeigt; auch die leichte Wendung der Gestalt rechnet mit diesem Lichtgang. Eine Aufnahme von Stoedtner unter Licht von links* wirkt als grobe Verzerrung. Auf der rechten Seite belebt Arm und Schwert die Platte, links wirkt ihre große leere Fläche neben der Gestalt kahl, wenn sie nicht der Schatten, den die Gestalt unter Licht von rechts wirft, deckt. Auch der Stand der Figur wirkt unsicher, wenn ihr zurückgesetztes, fest auf dem Rücken des Löwen stehendes Bein in eine lichte und

[1]) A. a. O. S. 5. [2]) Kunstgeschichte der Stadt Wirzburg, Würzburg 1860, S. 258. [3]) A. a. O. S. 22.

eine verschattete Hälfte längs des Grats der Eisenhülle gespalten wird. Wogegen bei Licht von rechts her nur der Grat ihres ins Profil gesetzten rechten Beines als ausdrucksvoller Kontur spricht.

Wird dem unbefangenen Beschauer die Autorschaft Riemenschneiders in der den eigenhändigen Teilen des Münnerstadter Altars völlig gleichen Darstellungsart ohne weiteres deutlich, so soll hier doch auf die ablehnenden Stimmen — auch Dehio will das Grabmal als „mit Unrecht Riemenschneider zugeschrieben" wissen[1] — eingegangen werden, indem wir es einem anderen Grabmal, dem Georgs I. Schenken von Limpurg († 1475)*[2], gegenüberstellen. Dieses eignet sich deshalb zum Vergleich, weil es — auch von Dehio — schon im Zusammenhang mit Riemenschneider genannt wurde[3]. Es ist ein gutes Beispiel für jene maniriert überzierliche Phase der Spätgotik, in der dem Körper gar nicht genug an verstelzter Drehung und Wendung gegeben werden kann. Gegen diesen in den Hüften sich biegenden Junker mit dem abstehenden Harnischröckchen und den überspitzen Eisenschuhen, die in scharfem Winkel sich voreinandersetzen, mit dem knitterig zufassenden Griff der Hände und der ganzen etwas aufdringlichen spätgotischen Eleganz ist der Grumbach gehärtet, von einer anderen Strenge der Erscheinung, im festeren Dastehen wie im Verhaltenen und doch Gelassen-Natürlichen seines Wesens.



KONRAD VON HUTTEN / ARNSTEIN

Das Limpurggrabmal trägt den Stil der Generation des Meisters E. S., dem Riemenschneider eine neue menschliche und künstlerische Haltung entgegenzusetzen hatte. Georg I. ist 1475 gestorben und so wird es kurz nachher entstanden sein, was ganz zu seinem künstlerischen Charakter stimmt[4].

[1]) Handbuch I[3], 1924, S. 316. [2]) Höhe 316 cm. Rechte Hand ergänzt. Vgl. Kunstdenkmäler in Württemberg, Jagstkreis, I, S. 632. [3]) Handbuch III[3], 1925, S. 179: „könnte als frühe Arbeit Riemenschneiders in Frage kommen". Schon K. Köpchen (Die figürliche Grabplastik in Württembergisch-Franken, Halle 1909, S. 34) hat das zurückgewiesen. Nach frdl. Mitteilung an den Verfasser hält Dehio selbst diese Möglichkeit nicht mehr aufrecht. [4]) Keinesfalls erst in den neunziger Jahren, wie es Dehio (Dehio und von Bezold, Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst, 15. Jahrh., Tf. 24) datiert. Die Verwendung der

Das Limpurggrabmal steht nicht allein. Offenbar vom selben Meister das Grabmal Konrads von Hutten († 1502) in Arnstein*[1]. Die überschlanken Proportionen wie die Durchführung im einzelnen, die stereotype Lockenbildung, die eigentümlich lappigen Ranken der Helmzier etc., stimmen überein; nur ist der Vortrag bei dem Grabmal von 1475 der eines Künstlers, der sich modern weiß, während man dem Grabmal von 1502 die Unsicherheit den neuen Forderungen anmerkt. Das Huttendenkmal hat einen solchen Aufsatz, wie ihn Tönnies sich zu Unrecht über dem Grumbachdenkmal gedacht hatte. Er ist zur Unterbringung der Schrift und des Wappens samt Helm und Helmzier benutzt.

Daß das Grumbachdenkmal nicht jeden sofort als Werk Riemenschneiders überzeugt, hat einen sachlichen Grund. Als Jugendwerk ist es noch stark von Riemenschneiders Eindrücken aus der Zeit seiner Wanderschaft bestimmt, die Strackheit dieses Ritters erinnert an Ulm, insonders an Werke des älteren Syrlin; eine Verwandtschaft etwa mit dem schmucken St. Georg Syrlins d. Ä. im Frankfurter Liebieghaus ist unverkennbar. Die stracke sichere Haltung ist angenommen, entspringt nicht Riemenschneiders eigenster Art, und verliert sich daher bald, um durch jene fast hochgotisch geschwungene Haltung ersetzt zu werden, in der Riemenschneider ein Mittel fand, der Durchseelung des Antlitzes auch in der Gestalt Ausdruck zu verschaffen. Was aber schon am Grumbachdenkmal über Ulm hinausweist und Riemenschneiders spätere Entwicklung andeutet, ist jene Zurückhaltung im sicheren Auftreten, jene herbe Strenge der Erscheinung, die formal sich in der gar nicht Ulmischen, streng flächigen Einbindung der Gestalt äußert.

Unzialschrift, die K. Köpchens zu einer Ansetzung um oder nach 1480 bestimmt, beweist nichts. Eine ähnliche Schrift z. B. auf dem Titel zu Zainers Aesop, Ulm 1475 (Frdl. Hinweis A. Oslenders).

[1]) Höhe 215 cm. Vgl. Kunstdenkmäler von Unterfranken, Bd. 6, S. 31.

LEBENSLAUF

Am 31. Mai 1899 wurde ich zu Nürnberg als Sohn des Fabrikdirektors Jacob Bier geboren. Ich besuchte das Neue humanistische Gymnasium und später das Realgymnasium meiner Vaterstadt. Im Frühjahr 1917 legte ich die Notreifeprüfung ab und trat ins Heer ein; ich stand als Infanterist an der Westfront bis zum Waffenstillstand. Nach der Heimkehr nahm ich in München meine Studien auf, besuchte die Universitäten Erlangen und Jena je ein Semester und blieb dann durch fünf Semester an der Universität Bonn; ich studierte Kunstgeschichte bei Clemen und Worringer, Archäologie bei Winter, Literaturgeschichte bei Bertram. Von Bonn ging ich nach München zu Wölfflin, neben dem ich Wolters und Eduard Schmidt für Archäologie, Oncken und Joachimsen für Geschichte hörte. Ich folgte im Frühjahr 1924 Wölfflin nach Zürich. Neben Wölfflin hörte ich dort Zemp, Karl Meyer und Otto Waser. Am 15. November 1924 legte ich in Zürich das Doktorexamen ab.

Im Jahre 1922 ließ ich eine kleinere Arbeit über „Nürnbergisch-fränkische Bildnerkunst" erscheinen, 1925 gab ich „Delsenbachs Nürnbergische Ansichten" heraus. Eine Untersuchung über „Das alte Nürnberg in Anlage und Aufbau" ist im Druck, ebenso der erste Band meiner Arbeit über Tilmann Riemenschneider.

★